НАРОДНА

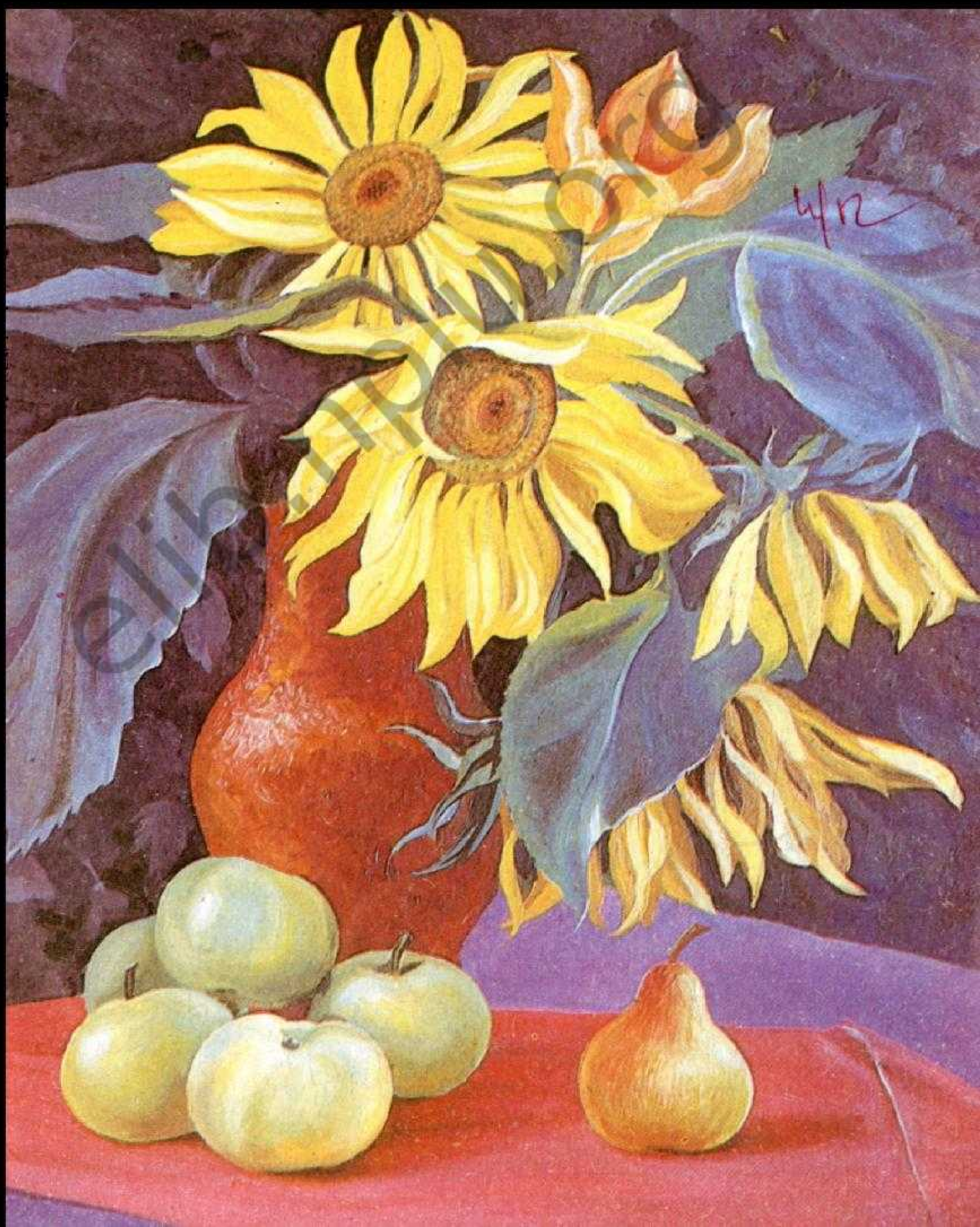
ТВОРЧІСТЬ

ТА ЕТНОГРАФІЯ

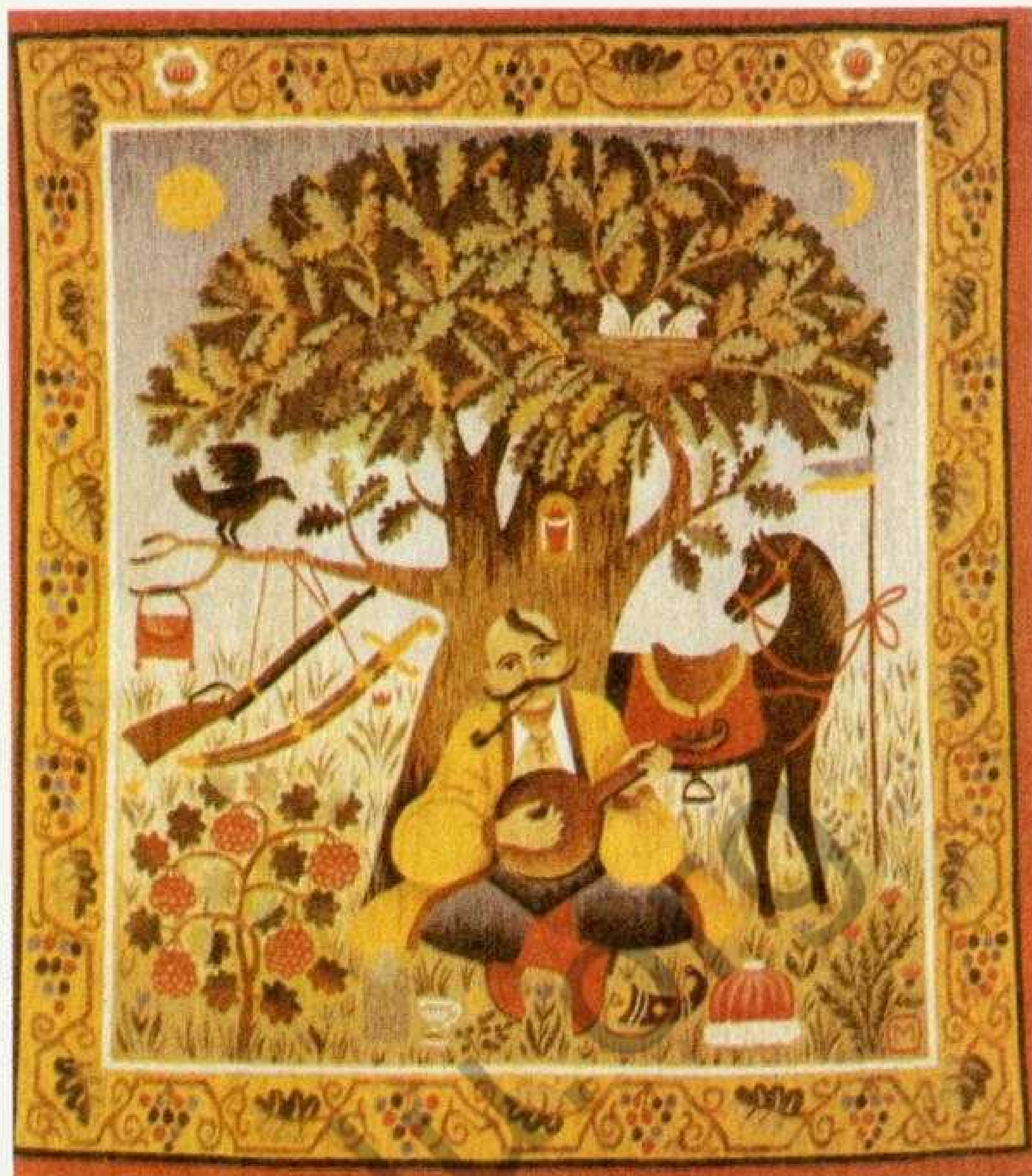
ISSN 0130

199

5·6



О. Л. Машкевич.
Козак Мамай.
Гобелен.
Київ, 1991.



І. І. Нестеренко.
Козак від'їжджає.
Скло, темпера.
Київ, 1991.
Фоторепродукції В. Хлібцевича.

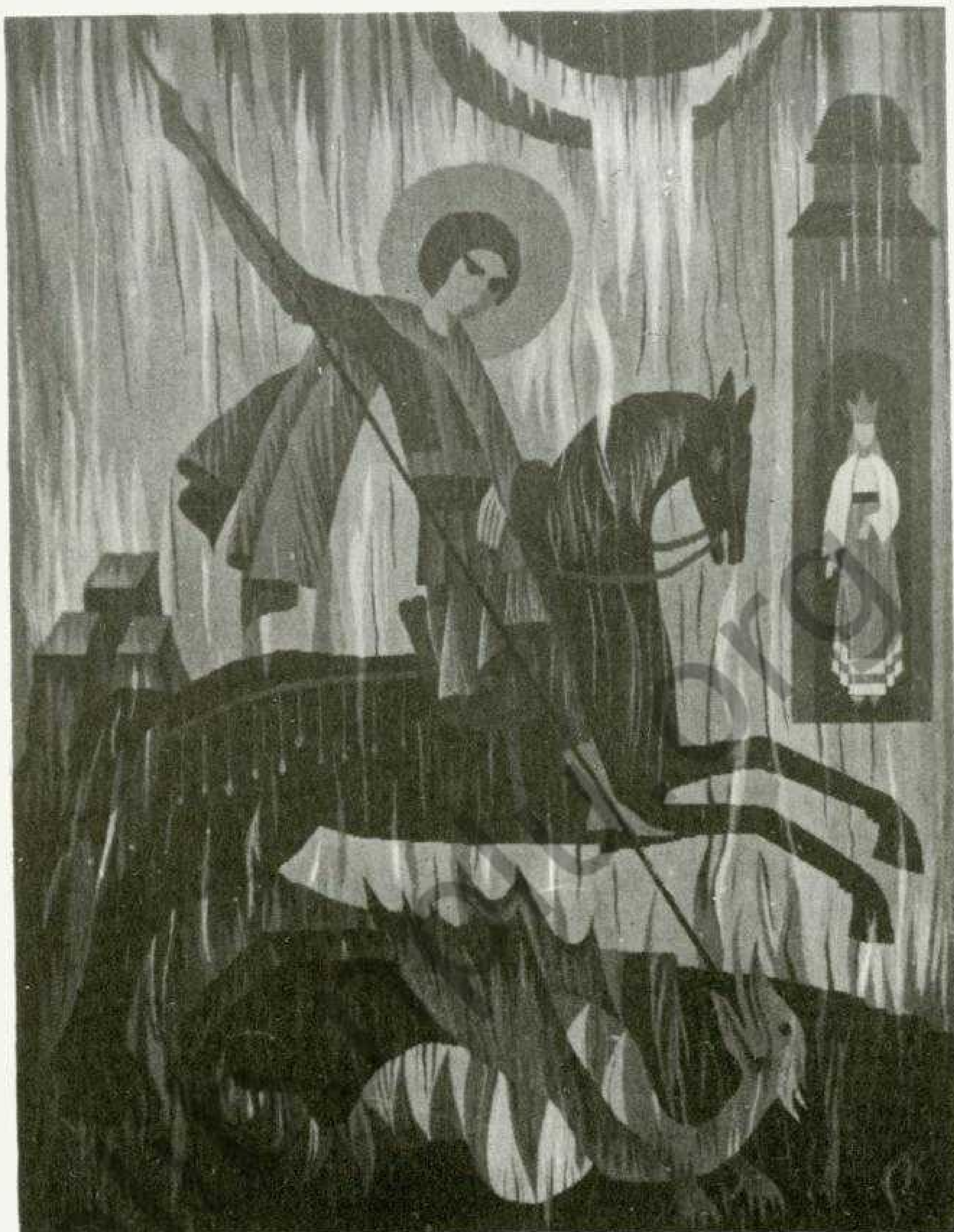




Ф. Н. Онищенко-Молчанова.
Заручини.
Гуаш.
Київ, 1991.



А. М. Буртовий.
Південь.
Пастель.
Київ, 1991.
Фоторепродукції В. Хлібцевича.



Л. Кришталь.
Георгій Побідоносець.
Гобелен.
Лубни, 1992.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

5 6 1993

ВЕРЕСЕНЬ—ГРУДЕНЬ

(243—245)

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

60-річчя ГОЛОДОМОРУ В УКРАЇНІ

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ЕКСПЕДИЦІЇ

ПУБЛІКАЦІЇ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г. Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*
Технічний редактор *О. В. Дивуля*
Коректор *Л. О. Пляшкова*

Здано до набору 06.10.93. Підп. до друку 17.12.93. Формат 70×108/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,44+вкл. 0,27=9,71. Тираж 11830 пр. Зам. 3-807. Ціна 15 крб.

Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 5—6 (244—245) вересень — грудень 1993. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України і Міністерства культури України. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001 вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ШКОЛА НАРОДНОГО ХОРОВОГО СПІВУ

(До 50-річчя Державного народного хору ім. Г. Верьовки)

Проблема становлення і тлумачення народного хорового співу на основі фольклорного багатоголосся виникла в Україні давно. Першим, хто зважив на твори такого типу, був Порфирій Демуцький — їх збирач і знавець. Працюючи лікарем у с. Охматові (нині Жашківського району Черкаської області), Демуцький не лише розгорнув плідну фольклористичну діяльність, а й став організатором народного хору, котрий виконував пісні в етнографічних записах, дотримуючись специфічних стильових і фактурних національних основ. Пізніше, вже після революційних подій 1917 року, зразки того типу пробували співати деякі інші колективи, зосібна широкознана «Думка».

Проте справжнє відродження подібного звучання у професіональній музиці пов'язане з появою Українського народного хору, який виник під час другої світової війни, в 1943 р. Керівником колективу став Г. Г. Верьовка — відомий композитор-пісняр і диригент, що трудився у Київській консерваторії і постійно досліджував пісенну культуру народу. Григорій Гурійович показав себе прекрасним знавцем національного музичного фольклору і, головне, своєрідності його автентичного звучання. Працюючи над розбудовою колективу і над збагаченням виразових спроможностей, Верьовка домігся утворення хореографічної та оркестрової груп, до складу яких також увійшли переважно народні умільці.

Уперше Український народний хор виступив перед громадськістю з виконанням зразків фольклорного багатоголосся у серпні 1944 р. Вказуючи на період утворення колективу, не можна не наголосити, що та подія стала прямим наслідком закохання у народні пісні групи українських митців та громадських діячів, котре видається настільки сильним, що їх не злякало страшне лихоліття, яке випало на долю наших людей у роки найжорстокішої в історії людства війни.

Слухачів захопили не лише злагодженість співу, інтонаційна чистота і виваженість гучності, по-народному тонке нюансування, а й по суті незнана доти стильова манера виконання. Колоритні підголоски, дзвінкий вивід, своєрідний рух гармонічних послідовностей надавали кожній пісні національної самобутності, а жартівливі мелодії вражали настроєвою свіжістю і життєрадісністю. Успішний виступ присутні на ньому (та й самі хористи) поцінували як свого роду мистецьку путівку в життя і художній побут усієї України.

Збагачуючи репертуар хору, Верьовка включав до нього не тільки фольклорні наспіви, а й твори композиторів-професіоналів, які прагнули опрацьовувати свої мелодії у характерному стильовому обарвленні. Звичайно, ті автори мислили також у традиціях академічного музичного вислову, який у поєднанні з народним співом творив нову художню



Авдієвський Анатолій. Фото. 1993.

якість. А це свідчило, що обидва напрями в національній музиці могли співіснувати рівнобіжно.

Таким чином Народний хор визначився як повноцінна мистецька одиниця, покликана зберігати й розвивати все те прекрасне, чим уславилися український пісенний фонд і національна манера співу.

Спершу колектив виступав у різних містах України — відвідав Львів, Чернівці, Вінницю, Одесу. Потім побував у щойно возз'єднаному з матірними землями Закарпатті. Спеціально для жителів цього краю включили до програми виступів кілька місцевих пісень-мелодій. Відомо, що в тамтешніх селах вони побутували як одноголосі. Вірьовка ж спорядив їх вельми своєрідними гамонізаціями (наприклад, «Як ішов я з Дебречина додому»). Тому пісні, не втрачаючи регіонального колориту, зазвучали як зразки загальнонаціонального музичного фольклору, ніби підкреслюючи єдність характеру й життєвої долі різних етнічних груп українського люду.

Взагалі ж цінною рисою колективу було те, що в його програмах подибуємо не лише пісні Центральної України (Київщини та Полтавщини), а й характерні фольклорні зразки Слобожанщини й Поділля, Полісся і Таврії, Галичини й Гуцульщини, Буковини й Лемківщини та й усіх інших етнічних регіонів України. Бо ж загальновідомо, якою стильовою розмаїтістю, самобутніми художніми багатствами позначена пісенно-танцювальна творчість на українських теренах. Верьовка усвідомлював їх сутність, мистецьку красу і вмів це розкрити й донести до слухачів.

Слава хору зростала, поширювалася і міцніла. Закономірно, що він почав відвідувати різні культурні центри колишньої імперії і деяких зарубіжних країн. А виступаючи за межами України, колектив, керований талановитим діячем рідної культури, мовби перехопив естафету незабутнього О. Кошиця: виконуючи пісні, він ознайомлював громадськість тієї чи іншої країни не тільки з визначними художніми надбаннями, котрі нагромаджувалися упродовж століть, а й здійснював свого роду політичну місію — вів розповідь про Україну, про характер і думи її талановитих людей.

Особливо це стало знаменним, коли Народний хор почав відвідувати капіталістичні країни, де Україну уявляли як провінцію «единой и неделимой», або й просто нічого не знали про неї. З цього погляду визналась поїздка в 1958 р. у Бельгію для участі у Всесвітній виставці. Тоді, крім багатьох народних, колектив підготував ряд пісень Г. Верьовки, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, А. Філіпенка, показавши, що він не обмежується тільки зразками музичного фольклору, а й прагне збагачувати виразову палітру творами професіональної музики, успішно поєднуючи це з питомим специфічним звучанням. Народний хор виступив у кількох залах столиці та інших міст. Скрізь концерти проходили з великим художнім успіхом, слухачі захоплено вітали посланців з України. Одна з місцевих газет зазначила, що «важко собі уявити мистецтво більш живе, ніж народна музика і танці України».

Хвилюючими виявилися зустрічі артистів з українцями, які проживають і трудяться у Бельгії. Вони сприйняли та оцінили мистецтво прославленого ансамблю як своєрідне вікно в Україну, захопилися не тільки прекрасними мелодіями, котрих уже давно не чули, а й щиро повірили, що незважаючи на соціально-політичні негаразди національна

культура не тільки живе, а й розвивається. З не меншим успіхом Народний хор співав також у кількох інших країнах.

Поступово склалися й утвердилися своєрідні традиції та виконавські засади колективу, засновані на багатющих пісенно-танцювальних мистецьких набутках українського народу. До репертуару входили і давні, і новіші зразки фольклору, котрі, як правило, звучали в автентичних розкладках для окремих голосів і виконувалися без супроводу. Інструменти використовувалися переважно для жартівливих і танцювальних мелодій. Коли ж їх подавали в обробках, то обов'язково дотримувалися національних ладово-гармонічних і фактурних основ. Як уже відмічалося, поряд з народними піснями звучали оригінальні композиторські твори, добрані керівниками в такий спосіб, щоб вони не суперечили усталеній стильовій манері виконання. Та вельми прикметним виявилося, що хор співав деякі народні мелодії в академічних обробках композиторів-класиків М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського. На цьому важливо наголосити з огляду на те, що Верьовка не належав до диригентів-догматиків і постійно прагнув збагачувати виразові можливості та виконавчі спроможності керованого ним ансамблю.



Народний хор ім. Г. Верьовки виступає на майдані Незалежності в Києві.

На жаль, 1964 р. Григорія Гурійовича не стало. Він залишив Народний хор як досконалу в своєму роді мистецьку одиницю, котра високохудожньо демонструвала кращі зразки національної пісенної та хореографічної творчості. Саме тому Верьовку ще за життя відмітили різними високими званнями та нагородами. Проте і спадщина його не залишилася не поміченою. У 1968 р., вже посмертно, Григорія Гурійовича відзначили найвищою в Україні Державною премією ім. Т. Шевченка.

Перед шанувальниками народного співу зразу ж постала проблема: кому довірити мистецьке керівництво таким багатовимірним художнім організмом, як Український народний хор. Пропозицій щодо цього висували чимало, багато міркувань точилося і навколо конкретних осіб, які змогли б очолити колектив. Та, зрештою, зупинилися на кандидатурі Анатолія Тимофійовича Авдієвського — випускника Одеської консерваторії, учня видатного майстра хорової музики і педагога К. Пігрова.

Незважаючи на молодий вік, Авдієвський не був новачком у хормейстерстві. До того він уже керував кількома ансамблями типу народних хорів і набув певного досвіду в процесі праці з ними. Але зразу ж виникло чисто творче питання: чи зможе молодий диригент включитися у діяльність складного, з усталеними традиціями, вже уславленого далеко за межами рідної землі концертного колективу, чи спроможний він забезпечити високий рівень виконавської культури, що нею відзначався хор упродовж двадцятилітньої попередньої праці? Та перші ж прилюдні виступи на чолі з Авдієвським розвіяли будь-які сумніви щодо цього. Анатолій Тимофійович проявив себе не лише коректним диригентом, що з розумінням, пошаною і справжнім пієтетом

віднісся до творчих надбань свого попередника, а й художником вдумливим та високообдарованим. Перехопивши естафету від Верьовки, Авдієвський не зупинився на досягнутому, розгорнув свою діяльність на нових засадах, які також випливали з самобутніх духовних надбань нації, здійснив суттєвий крок на шляху до здобуття нових мистецьких вершин. Осягнення їх вразило шанувальників рідної пісні й танцю ще незнаними образами та емоціями, яскравими і справді святковими барвами.

За провідну мету, що її поставив перед собою Авдієвський правив пошук незвіданих засобів і прийомів вираження, нових форм відтворення і живого втілення того чи того конкретного задуму. Проте шукання диригентом нового ніколи не ставали самодостатніми, а випливали як з досягнень самого колективу, так і з вікових мистецьких традицій народу. Сумнозвісне «новаторство для новаторства» завше було чужим для Анатолія Тимофійовича, бо той чи той його експеримент неодмінно увінчувався вагомим художнім результатом.

Приступаючи до управління новим колективом, у даному разі Українським народним хором, котрому, до речі, надали почесне найменування його засновника Г. Г. Верьовки, Авдієвський передусім зважив на ту специфіку вираження, яка стала одним з визначальних факторів, що так прославив колектив. Диригент усе зробив, щоб довести до найвищої досконалості інтерпретацію фольклорних мелодій у їх природних гамонізаціях. Він тлумачив кожну горизонтальну вокальну лінію у багатоголосій фактурі як довершену самостійну мелодію, котра так органічно зливалася з іншими в процесі єдиного звучання. Авдієвський мовби практично здійснював спостереження нашого незрівнянного знавця народної творчості М. Лисенка, що в одному з листів підкреслював: «Кожен голос є тут цілком самостійний ход мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь час, щоб знову відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте, і, на диво, усе це без консерваторій, без підручників до гармонії велемудрих» [1].

Значне місце в репертуарі Народного хору поряд з соціально-побутовими піснями посіли зразки обрядового фольклору. В останній час з їх числа зазвучали чудові колядки християнського циклу, жорстоко переслідувані до того провідниками «ідейної цнотливості». Усі вони належать до вельми давніх у народній спадщині, вражають глибоко життєвим і справді природним осмисленням навколишнього світу. В тлумаченні зразків такого типу Авдієвський наголошує на єднанні людини з природою, а в чистій обрядовості його захоплює буяння поетичної фантазії.

Однією з особливостей обрядового фольклору є своєрідна циклізація і драматизація пісень у процесі виконання безпосередньо в побуті (веснянки, купальні пісні, весілля). Тому природно, що форма й структура такого дійства справили значний вплив на манеру музичної та хореографічної інтерпретації Народним хором цього пласта національної творчості. За приклад може правити «Марена́» — свято, на основі мистецького переосмислення купальських ігрищ. Для надання цілому відчуття давнини диригент свідомо наголосив на елементах гетерофонії (первісна форма багатоголосся), а також майстерно відтворив своєрідний акустичний ефект української «вулиці», коли в тиху вечірню пору з протилежних кутків села чутно різноголосий спів, який послідовно накладається один на одний і творить, зрештою, красиве пісенне плетиво, що заворожує дещо імпресіоністичною мерехтливістю та поетичністю настрою.

Одним з багатьох виконавських шедеврів у мистецтві Народного хору є інтерпретація диригентом весільної народної пісні «Ой глянь,

[1] *Лисенко Микола.*— К., 1964.— С. 271.

мати», котра сприймається як згусток сумної долі жінки в старому суспільстві. Інтонаційне і ритмічне багатство рівнобіжних голосових ліній, несподівані ладові зрушення звукових комплексів, фонічна та настроєва густота насичених регістрів жіночих голосів з граничною виразовістю використані диригентом для відтворення змісту пісні. Це трагедійна хорова фреска, найтонші й найнепримітніші нюанси якої набули прямо-таки «зримої» контурності. Що особливо вражає у пісні «Ой глянь, мати» — це її внутрішня сила, що сполучає в собі не лише печаль і страждання поколінь, а й активний протест проти соціальної несправедливості.

Прикметною рисою обдарування Авдієвського є його стихійна музикальність, котра вагомо проявляється у природності й натхненності звучання кожної виконуваної пісні. Диригент гнучко тлумачить деталі інтонування, що підкреслює нетемперованість строю кожної мелодії. При цьому дана особливість таланту не має нічого спільного з «нутром», яким часто послуговуються люди здібні, але позбавлені усвідомлення художності і творчої думки та винахідливості. Анатолій Тимофійович не просто чує і відчуває. Він знає, що чинити з почутим, яким робом спрямувати його на здійснення того чи того творчого завдання. Тому емоційне сприйняття й усвідомлення прекрасного поєднується у нього з інтелектом яскравої та самобутньої художньої особистості, котра усвідомлює образність й індивідуальну сутність певного творчого зразка в ключі і формі, які мають передати зміст і смислову сутність того чи іншого мистецького явища. Отож музикальність Авдієвського — не тільки прояв багатого і різнобічного інстинкту, а й найцінніша властивість таланту, оправлена в яскраві та правдиві грані високої духовної культури.

Авдієвський — справді сучасний художник. Як відзначалося, ця прикмета його обдаровання спричинена спроможністю поєднувати у творчості пошанування до кращих духовних традицій з динамічним новаторством, а яскраву народність з високим професіоналізмом. Усе те проступає у діях диригента суцільно та органічно, складаючи неповторне своєю естетичною сутністю і стильовою спрямованістю явище. Диригент добре відчуває пульс нинішнього культурного життя суспільства, пильно стежить за процесами, які в ньому відбуваються й активно включається у їх розгортання.

Як і його попередник, Авдієвський будує репертуар керованого ним колективу не тільки на автентичних зразках багатоголосся, а й на хорах композиторів-професіоналів, заснованих на перетворенні народних мелодій. Саме в цьому напрямі репертуарної політики він наближається до наснаження виразовості елементами академічної манери хорового співу, що значно посилило впливову силу ансамблю. Диригентові не важить чи проста за гармонією і поліфонічною фактурою пісня, що пройшла процес творчого переосмислення, чи складна. Головне для нього — наскільки композиторське втручання відповідає стилістиці народного оригіналу, в який спосіб розкриває його художність і збагачує її надбаннями високого професіоналізму. Наприклад, Анатолій Тимофійович включив до програми Народного хору кілька перлин із спадщини геніального М. Леонтовича: «Щедрик», «Дударик», «Ой сивая зозуленька», «Піють півні» та ряд інших. Здавалось, важко примирити підкреслено академічні й партесні за характером та фактурою композиції з усталеною в даному ансамблі манерою співу. Проте гостре відчуття диригентом стилю та образної нрироди музики, його висока хорознавча майстерність дозволили і Леонтовича прочитати по-новому. І при цьому не відбулося ніякого насильства над творчим матеріалом, ніякої підробки під стиль композитора. Анатолій Тимофійович пройнявся самою суттю хорових шедеврів великого українського майстра, що передусім полягає у нерозривній злитості й органічній взаємозумовленості народних і професіональних музично-творчих засад.

«Щедрикові» диригент надав дещо інструментального колориту, де окремі голоси й уся тканина вражають прозорою легкістю, дзвінкістю

та ажурністю, а розгортання виразових ліній подекоди нагадує підголосковий стиль народного співу. Кінцівка ж твору («прилетіла ластівочка») мовби тане в чистому, ніжно-блакитному просторі. Схожий до «Щедрика» характером, структурою та особливостями вислову «Дударик» трактовано в програмному плані, як задушевний і зворушливий музичний портрет трошки наївного у своїй печалі хлопчика, що сумує за дідом-дудариком. Уже перші звуки хору, споряджені скорботними переливами, емоційно підкреслені безпосередністю звертання до тих, хто сприймає розповідь, нагадують чисто народну манеру співу. В той же час рівновага окремих голосів, їх виразова самостійність за фонічної злитості озвучення нотного тексту — характерна ознака академічного стилю.

Незабутнє враження щодо високої поетичності виконання однієї з кращих пісень Леонтовича — весільної «Ой сивая зозуленька» — позначене ідеальною злитістю словесного і музичного образів. Майже невловимі, легенько вібруючі переливи жіночих голосів — ніби перший поклик тривоги, що зародилася в чистій, ще не враженій горем душі дівчини, яка вступає у нову, невідому й незвідану пору життя. Звучання жіночого хору напрочуд задушевне, його зовнішньо рівний плин порушується ледь примітними жалями-придиханнями, що падають на найзначніші та найвразливіші щодо змісту поетичні слова-образи. Настроєвість цілого диригент збагачує наголошуванням гостро дисонуючих затримань у русі горизонтальних вокальних ліній, генеза яких сягає народних плачів-причитань. Бо ж недарма ще П. Козицький підкреслював, що перетворення Леонтовичем окремих прийомів, узятих з цього фольклорного жанру, є «типово народною формою для виявлення ліризму» [2]. Мабуть, не буде перебільшенням твердити, що тлумачення Авдієвським пісні «Ой сивая зозуленька» М. Леонтовича і досі вважається кращим у всій національній виконавській культурі.

І в хорі «Піють півні» цього ж композитора в центрі також трагічна «жіноча доля». Анатолій Тимофійович майстерно і, головне, з високою художньо-виразовою результативністю використав прийом акцентуації затримань-ламентацій, що надає цілому безпосередності й народної правдивості.

Ще тоді, коли хором керував Г. Г. Верьовка, серед музичної громадськості виникла дискусія між прибічниками народного й академічного співу у мистецтві подібних колективів. Роздуми на цю тему тривають і нині. Та погодитись з тими, хто перебуває на протилежних позиціях, не можна. Бо відома істина, що в українському пісенному фольклорі, зокрема в традиційному багатоголоссі, його зразки поділяються на два основних типи: підголоскові й гомофонно-гармонічні, виконання яких вимагає відповідної («народної» чи «академічної») манери виконання (згадаймо, приміром, «Думку», яка на чолі з Н. Городовенком співала колись зразки народного багатоголосся в академічній манері). Та й у професіональній хоровій літературі чимало творів, де органічно сполучено елементи обох типів.

Варто наголосити, що безпідставність таких суперечок блискуче довів А. Авдієвський. Зокрема, це можна простежити на виконанні Народним хором опери «Квіт папороті» Є. Станковича, яку відомий композитор створив на замовлення колективу. Передусім заслуговує на увагу задум цього інтересного музичного полотна. Послуговуючись давніми національними художніми традиціями, автор по суті написав незнану в історії світової музичної культури *фольк-оперу,* засновану на конкретних народних мелодіях. У процесі їх опрацювання композитор широко послугувався найновішими творчими засобами, що випливають з сучасної музичної технології. Він застосував тут вельми свіжі гармонії, так звані кластери, вишукані і розмаїті прийоми поліфонічного письма. Та при цьому вони зовсім не суперечать самобутнім народним наспівам. Навпаки, своєрідність художнього мислення Станко-

[2] Див. : Музика.— К., 1923, ч. 1.— С. 10—11.

вича виявилася досить близькою до питомих національних стильових засад.

Фольк-оперу «Квіт папороті» Народний хор підготував до показу на сцені. Саме у її інтерпретації Авдієвський проявив справді високу майстерність щодо органічного сполучення обох типів виконання, наочно продемонстрував художні багатства такого поєднання, накреслив плідні перспективи подальшого розвитку даного напрямку в українській музиці. Одначе сценічного втілення твору не відбулося. На заваді стали сумнозвісні блюстителі «ідейної толерантності». «Квіт папороті» зазвучав лише в уривках, захоплюючи свіжістю самої концепції музичного вислову і високомистецьким співом.

А тим часом Народний хор ім. Г. Верьовки продовжував свою діяльність. Одним з вагомих потверджень широкої популярності колективу стало, зосібна, те, що в 1985 р. його відзначили одною з найпрестижніших в музичному світі нагород — «Золотим диском». Ця подія засвідчила факт найбільшого в Україні наспівання на грамофонні платівки фольклорних та інших пісень, число яких сягнуло кількох мільйонів.

Як і в попередні роки, ансамбль виступав не лише на рідних землях, а й відвідав багато культурних і виробничих центрів колишнього Радянського Союзу. Особливою заслугою колективу треба вважати гастрольні поїздки в різні країни світу, зокрема в ті, де є значні поселення українців (зокрема Північна і Південна Америка), котрі з тих або інших причин залишили у свій час батьківські землі. Ті люди сприймали кожну пісню і кожний танець мовби згадку про далеку, але таку милу й дорогу серцю Україну, прагнули утворювати і свої аматорські виконавські колективи на зразок Народного хору.

Отже, школа народного хорового співу, кращим представником якого нині є Анатолій Авдієвський, розповсюджувалася у діаспорі, підносила міжнародний престиж національної музичної культури. Про це свідчать також неодноразові особливості поїздки Авдієвського в зарубіжні країни, де він і виступав як досвідчений консультант в галузі народного хорового виконавства.

Таким чином українська школа народного хорового співу здійснила впевнений крок за межі рідної землі, нині вельми динамічно розвивається і знаходить усе більше прибічників цього прекрасного виду музичного мистецтва.

Микола ГОРДІЙЧУК

Київ

КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО

Коли українці покидали рідні землі, вони брали з собою, крім інших здобутків української культури, бандуру. І де б вони не селилися на нашій планеті, в їхніх домівках звичайно незабаром починала звучати й бандура. Найбільше поширення вона дістала в «повоєнній» еміграції, тобто серед тих українців, що опинилися на чужині після Другої світової війни. Звичайно, багато бандуристів спричинилися до популяризації інструменту в нових поселеннях, але одне з провідних місць належить Григорію Трохимовичу Китастому.

Григорій Китастий народився 17 січня 1907 року в сім'ї Трохима й Оксани в Кобеляках на Полтавщині. У своїй «Автобіографії» він згадує, що пісню й музику взагалі полюбив ще в рідному домі, бо батьки були співучими й музикальними. Не дивно, що й діти були музично обдаровані. Коли Григорій згодом почав грати на бандурі, старші брати також захопилися цим інструментом і виступали в Кобеляках і околиці як «Три брати Китасті-бандуристи».



Китастий Григорій.
Мал. М. Маловського. 1985.

Г. Китастий хотів вступити до музичної школи, але в батьків не було чим матеріально допомагати синові, а вчитися й заробляти на життя було нелегко. Все ж таки 1927 р. на двадцятому році життя його прийняли до Полтавського музичного технікуму. До року він мав скласти іспити екстерном за сім класів народної школи з усіх потрібних предметів, включно з німецькою мовою. Китастого зарахували студентом вокально-хорового відділу, де він більше налягав на загальноосвітні предмети, бо через природні здібності лекції музики давалися йому легко. І побутові справи владналися. Новий директор технікуму Ф. М. Попадич влаштував Китастого в студентському гуртожитку. Дещо можна було заробити на прожиток на вокзалі при вивантажуванні товару, а гра на скрипці (якої його навчив брат Іван, згодом також відомий бандурист) давала йому нагоду грати до танців по клубах. Завдяки голосові й музичним здібностям також, вдалося стати штатним співаком соборного хору. З цього ж хору Г. М. Хоткевич вибрав свою славетну Полтавську капелу.

У Полтаві Китастий знайомиться з театральним та хоровим мистецтвом і не пропускає нагоди бути на концертах Полтавської капели бандуристів. Хоч він чув цей колектив ще в Кобеляках, та під час його побуту в Полтаві ансамбль набрав більше академічного складу, стиль праці став професійнішим, а до репертуару включено широкі музичні форми. Усі ці зміни наступили внаслідок наполегливої праці бандуристів та їхнього художнього керівника Г. М. Хоткевича.

У 1930 р. збулася довголітня мрія Китастого: він успішно склав іспити і його прийнято студентом Київського музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Тут, поряд з вивченням інших музичних предметів, Китастий почав серйозно вивчати гру на бандурі. На початку він зустрічався з тими труднощами, з якими чи не всім бандуристам доводилося стикатися — рівночасно увести в гру і праву, і ліву руки. Але ці перепони подолано, а з якими успіхами, усім відомо.

Китастий слухав лекції таких видатних композиторів і теоретиків, як М. Б. Грінченко, Л. М. Ревуцький, В. С. Косенко, Б. М. Лятошинський та Г. Л. Любомирський. Останній заохотив Китастого розвивати свої композиторські нахили, і тому він спершу закінчив хормейстерський відділ інституту, а тоді перейшов на композиторський.

Під час свого побуту в інституті Китастий познайомився з членами Київської капели бандуристів і вони при потребі запрошували його виступати з ними на концертах. Саме з цього періоду життя походять «Три брати Китасті-бандуристи».

Але його профіль професійного бандуриста остаточно сформувався щойно після закінчення інституту. Саме тоді посилають Китастого з різними бригадами на села, і він бачить на власні очі ту трагедію, що в 1932—33 рр. пронеслася по Україні. Він, селянський син, боляче відчуває ці жахливі роки штучного голоду, коли ледве був у силі допомогти найближчій родині. Чи це лише випадок, що чи не востаннє Китастий виступав на сцені на поминальному концерті, присвяченому жертвам голоду 1932—33 рр. у «Мейпл Ліф Гарденс» в Торонто? Цей виступ справив на всіх сильне враження. У своєму новорічному привіті до бандуристів у ж. «Бандура» Китастий писав про цей концерт:

«Т[овариство] У[країнських] Б[андуристів] уможливило виступ у концертовій програмі на 4-му Конгресі С[вітового] К[онгресу] В[ільних] У[країнців], 4 грудня 1983 р. у м. Торонто у складі 148 співаків-бандуристів (при потребі можна було б число помножити у декілька разів). Як диригент, це вперше я бачив перед собою немов Христових воїнів, такий поширений виконавчий склад з бандурами в руках. Вони прибули з різних сторін і на устах принесли свою чисту душу, і не було сумніву, що в їхніх жилах тече здорова кров української раси, вони непідкупні, щирі шевченківсько-кобзарські діти з запевненням за їх майбутнє» (1984: 3).

У 30-х роках в Україні працювала низка колективів бандуристів. 1 травня 1931 р. відбулося відкриття першої Всеукраїнської музичної олімпіади, в якій поміж іншими взяли участь два «кобзарські ансамблі» з 16 учасників. Беручи до уваги, що це була олімпіада, тобто змагання найкращих, можна собі уявити, що в республіці тоді працювало куди більше число таких колективів. Найкращими з них вважалися Київська й Полтавська капели бандуристів. Уряд, який, за словами Китастого віддавав чимало уваги мистецтву, постановив створити зразковий ансамбль бандуристів республіканського масштабу. Для цього в березні 1935 р. обидні капели покликано до Народного комісаріату освіти і там урочисто прочитано постанову уряду УРСР про об'єднання їх в одну Державну капелу бандуристів. Це рішення бандуристи прийняли з радістю, бо це ж було об'єднання найкращих і давало можливості розвиватися творчо й здобувати мистецькі вершини. З цією капелою нерозривно пов'язане життя Китастого, і куди б не кидала його доля, бандурі, її мистецтву, її капелі він лишився вірним аж до останнього віддиху.

Капела подорожувала по Україні, виступала в Москві, Ташкенті, Ашхабаді, Самарканді, Сталінабаді (Душанбе), концертувала в Грузії, Вірменії, на Кубані, на Північному Кавказі, у Молдавії, і завжди з великим успіхом. Та незважаючи на ці успіхи, єжовщина залишила свій жахливий слід на капелі — зникали диригенти, бандуристи...

Коли вибухла війна між Німеччиною й Радянським Союзом у 1941 р., було евакуйовано низку культурних колективів, як напр., Державну оперу, хор «Думку», драматичний театр ім. Івана Франка, Академію наук, Спілку письменників, Спілку композиторів та багато інших мистецьких установ, але не Капелу бандуристів. Її просто розформовано. Та капеляни забагато пережили разом, щоб просто так розійтися. Наприкінці жовтня 1941 р. ті бандуристи, яких не мобілізовано в армію, а лишилися в Києві, зібралися на пробу. І так відновилося життя колишньої Державної капели бандуристів, але тепер під патронатом Т. Г. Шевченка, за мистецьким керівництвом Китастого. Тут зібралися кращі сили капели, деякі з них добилися майже чудом до Києва. Зима минула швидко, в Києві важко було дістати побутові предмети, але бандуристи сходилися, відновлювали справжній кобзарський репертуар.

Почалися творчі подорожі відновленої капели, спершу по південній Київщині, а згодом і по Волині й Галичині. Усюди капелу зустрічали з великим захопленням, у важкі воєнні роки бандуристи ж піднімали дух населення. Але всі ці успіхи здобуті дорогою ціною. Німці налякалися цих здвигів і капелян вивезли до Німеччини на підневільну працю в концентраційному таборі біля Гамбурга. Але й тут згодом доля їм усміхнулася. Капелянам удалося повідомити впливових українців про свій стан, і німецька влада примусила їх концертувати по таборах «остарбайтерів» (примусових робітників з України).

Переживши майже чудом війну, капеляни зустрілися з новою загрозою: по центральній Європі їздили репатріаційні комісії, що намагалися заохотити всіх колишніх радянських громадян повернутися на батьківщину. Бандуристи аж надто добре знали, що їх там чекає, і вони рішуче відмовилися репатріюватися.

Центральна Європа була переповнена всілякими втікачами, якими згодом заопікувались агентства ООН. Бандуристи опинилися в таборах

скитальців, так званих «ді-пі», і тут вони розгорнули інтенсивну працю. Знов почалися концертні подорожі по таборах українських втікачів. І хоч умови були невідрадні, бандура звучала вільно, своїм голосом не співала на примусову вимогу якогось режиму.

Таке існування тривало відносно недовго. Бандуристи, як і багато інших скитальців, переселилися за океан, до Детройту (штат Мічіган). Тут довелося заробляти на хліб насущний по автомобільних заводах, а лиш вільні хвилини присвячувати бандурі. У тих нелегких умовах капела під керівництвом Китастого подорожує по Північній Америці, а також по Західній Європі та Австралії. Крім публічних виступів, бандуристи випускають низку грамзаписів; спершу це були короткограючі платівки, а згодом дослівно десятки довгограючих платівок.

На цих платівках знаходяться і записи творів Китастого. Найчастіше це були його високомистецькі обробки народних пісень, які він почав здійснювати ще в 1930-х рр. у Києві, але також і оригінальні композиції. Все ж таки ці записи — лише маленька частина творчого доробку композитора.

Коли більшість людей ідуть на пенсію, вони думають про скорочення тієї праці, яку виконували ціле життя. Та не такі бандуристи, а зокрема Китастий. З подиву гідною енергією він не тільки продовжує свою працю з капелою, з якою, здавалося б, зв'язалося ціле його життя, але й розгортає широку педагогічну діяльність. Куди б обставини життя не кидали його по Америці, він учить і виховує цілі покоління молодих бандуристів. Коли починалися літні табори бандуристів, він з'являвся всюди, в кожному таборі. Іноді навіть доводилося їздити з одного табору в другий хоч на кілька днів, бо заняття відбувалися рівночасно, а без участі Григорія Трохимовича годі було обійтися.

Молодь з великим захопленням згадує свого наставника. Людмила Шанта, одна з учасниць тих таборів, описує це так: «Маестро Китастий радо й з любов'ю вчив молодь всього, що знав. Зате вимагав самодисципліни, мовної досконалості, витривалості та точності у виконанні музичних творів від своїх студентів. Після проби з ним ми часто й самі дивувалися своїм досягненням. Не дивно, що дво- чи тригодинна проба з Китастим часто більше виснажувала, але й більше захоплювала нас, ніж регулярна щоденна лекція або вправи».

До самого кінця свого життя Григорій Китастий жив бандурою. Після виступу в Торонто укладалися плани чергової подорожі з капелою. Розіслано маршрути, робилися відповідні заходи, але залунав телефон: через недугу Китастого подорож відкладається на один рік. А тоді — та вістка, що її всі боялися: Григорій Трохимович упокоївся в далекій Каліфорнії. Пише Л. Шанта:

«І ось нашого дорогого кобзарського провідника — маестро Григорія Трохимовича вже не стало між нами. Не почуємо вже його хвилюючого співу, його чудової, чарівної, ніжної гри, не глянемо в усміхнені блакитні очі... Вже не провадить він умілим рухом руки капелю чи молодечий ансамбль... Але його «пісня, його мрія не вмре, не загине». Та молодь, яку він так захопив, якій віддав усе, що знав, ця молодь буде нести в світ його славу, буде сіяти ті зернятка любові до бандури, до української пісні — буде нести меч волі!» [1].

Андрій ГОРНЯТКЕВИЧ

Канада, Едмонтон,

[1] Дет. про Г. Китастого див. також: *Гурський Яків Пантелеймонович.* Список праць Григорія Китастого (1936—1977) // Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— Нью-Йорк : УВАН, 1980.— С. 283—290; *Довженко Валеріан Данилович.* Нариси з історії української радянської музики, частина 1.— К., 1957; *Китастий Григорій Трохимович.* Автобіографія // Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження.— Нью-Йорк : УВАН, 1980, 7—36; Моїм друзям кобзарям новорічний привіт! // Бандура, 7—8 (січень—квітень 1984) : 2—3; *Шанта Людмила.* У пам'ять Григорія Китастого // Пластовий шлях 2/71/ (червень—серпень 1984) : 46—52.

ВИДАТНИЙ МАЙСТЕР ПОЕТИЧНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ СТАРОЖИТНОСТЕЙ УКРАЇНИ

(До 170-річчя від дня народження Якова Щоголева)

Вельми цікавим і мало досліджуваним спеціально впродовж останніх сімдесяти років є фольклоризм літературного доробку «запізнілих» романтиків (на Наддніпрянщині — П. Куліша і Я. Щоголева, в Україні Західній — С. Воробкевича, К. Устияновича й ін.). У той же час вони особливо цікаві тим, що, сприйнявши (особливо два перші письменники) концепцію фольклору як ключа до духу українського народу безпосередньо з настанов романтичної стильової течії класичного романтизму, багатоманітно спілкувалися з народною словесністю впродовж усього життя до 90-х рр. минулого століття включно. Їхній літературний фольклоризм показовий як для характеристики індивідуального голосу кожного, так і для «глибшого проникнення у деякі особливості пізнього етапу в розвитку українського романтизму» [1].

Яків Щоголев (5 листопада 1823—1898), почавши ще як романтик харківської школи, розкрився в збірках «Ворскло» (1883) та «Слобожанщина» (1898, посмертна) як співець рідної Охтирщини з її безліччю «казань минулого». Поетизував славне козацьке минуле, яке протиставляв невеселій сучасності, був автором високопоетичних пейзажних віршів, поезії з «старосвіцького» народного життя. Мало змінюючися в творчості, цей «патріархальний гетьманець» в «думках і почуттях переносився в далеку українську старовину і почував себе добре тільки в чудовім царстві мрій» [2]. Записував фольклор «малої» батьківщини, літературно огранював його, високо ставив, але сумнівався, чи збережеться він у час залізниць.

З дитинства його причарував дивосвіт української народної казки, що засвідчує, зокрема, автобіографічний вірш 1882 року «Няня». Тут пригадується особлива емоційна атмосфера слухання казок, стисло окреслюється «репертуар» бабусі-казкарки: «Про Івашечка, про відьму, І про пекло, і про рай... І почне писати казка, Тільки слухай — не зівай!» [3]. Народна пісенність, лірична й епічна, розповідна проза, ввійшовши в ранні російсько- й україномовні спроби Щоголева, показують: сам принцип творчого спілкування з фольклором ставав для поета важливим. Його вияви є атрибутом романсової «Мелодии», низки пісенно-козацьких віршів — «Неволя», «На згадування Климовського», «Могила», думи «Отъезд козака». В вірші «Канари», приміром, на тему визвольної боротьби греків із турками, за допомогою слов'янської антитези унаочнюється батальна сцена, а епічні характеристики українських дум сприяють вималюванню постаті історичного героя. «Етнографічним інтересом», за висловом М. Зерова, позначений інший ранній вірш «Чумацкие могилы», що фіксує давній чумацький звичай насипати курган над померлим у дорозі.

Духовно близькою поетові виявилась атмосфера гуртка харківських романтиків, наймолодшим учасником якого став. Подібно до університетських навчителів І. Срезневського, А. Метлинського, свого товариша М. Костомарова, замилувався історичною минувшиною України, багатством її народної культури, фольклору, мови. Та сприйняв і погляд на українську народність як на щось приречене на вимирання, що надав «археографічного» відтінку його фольклоризмові, принаймні в епічній поезії. Групуючи за відділами його твори, М. Сумцов справедливо виокремив «фольклорні», «козакофільські» групи творів, присутні вже й у збірці «Ворскло».

Вона репрезентує поезію Щоголева від ранніх спроб ще середини

[1] *Погрібний А. Г.* Яків Щоголев.— К., 1986.— С. 130.
[2] *Сумцов М. Ф.* Життепис Я. Щоголіва // *Щоголів Я.* Твори / Повний зб.— Харків, 1919.— С. 6.
[3] *Щоголів Яків.* Поезії.— К., 1958.— С. 187 (далі посилання — в тексті в дужках).

40-х рр. (після перерви, викликаної не слушністю відомого іронічного відгуку Бєлінського, а особливою дітккливістю дебютанта) [4] та до творів 70—80-х рр. Симптоматично, що при ближчому розгляді проступає така тенденція: ранні вірші («Поминки», «Покірна», «Безрідні», «У полі», «Кохання», «Безталанний») прикметні безпосереднім і захопленим орієнтуванням автора на українську народну пісенність. Це було беззастережне сприйняття цієї «загальної риси української поезії 40-х рр.» [5]. Уже в цих романтичних віршах — художньо-образний синтез літературної і фольклорної (лірика кохання, козацькі і чумацькі пісні) субстанцій, любов до рідкісного і точного народного слова («таловірка» — в «Безталанному»), властиві поетові й пізніше. Куліш, видрукувавши в альманасі «Хата» вірш «У полі» («Гей, у мене був коняка...»), слушно зазначив: Щоголев переймає «голос народної пісні, і з пісні бере основу свого компонування. Тим часом, яко поет правдивий, а не підспівувач, має він у свойому голосі щось властиво своє, якусь власну повагу та красу, котрої ні в пісні народній не покажеш, ні в Шевченкових віршах не доглядишся; не чуже-бо добро він собі присвоїв, а своїм власним добром нас чарує» [6]. Вперше в практиці автора цей вірш набув і «зворотного зв'язку». Вподобаний Шевченком і Кулішем, покладений на музику Єдлічкою, під назвою «Казаночок» твір став народною піснею. Про її популярність уже в 80-х рр. згадував у галицькому часопису «Діло» Михайло К. (певне, Комаров).

Значна питома вага народної пісенності в ліриці Щоголева 60-х — 70-х рр. Так, на її мотивах і символіці зросла одна з кращих поезія «Орел» (1864). У коментарях до «Повного збірника» І. Айзеншток наводить як паралелі до «Орла» народні пісні зі збірників Я. Головацького (І, 16) та П. Чубинського (V, 75). В першодруку вірша в альманасі «Луна» 1881 р. на засновку фольклорної теми (орел приносить рідним вісті про загибель козака) постав індивідуальний мотив визволення братів-слов'ян із турецької неволі. Народна пісенність дала з розпорядження лірика багатство жанрових різновидів. У його доробок увійшли внутрішньо споріднені з дівочим мелосом «Пісня», «Веснянка», з колисковими — «Баю, баю», з відповідними прототипами — «Колядка». На грунті пісень чумацьких оформилися вірші «Дівчина», «Чумак», «Галя», бурлацьких — традиційно-рефренні «Бурлаки», рекрутських — «Новобранець», козацьких — «Запорожець», «Воля», «Щастя», русальних — «Лоскотарки», жнивних — «Косарі», народної лірики кохання — «Вербиченька». Ще ж маємо гроно жартівливих стилізацій українських пісень («Черевички», «Добридень», «Горішки») в дусі Шевченкового «У перетику ходила...». Глибоко відчуваючи специфіку жанрів і стилів пісенності, Щоголев прагне не втратити їхні ознаки.

Ось як вдалося це, скажімо, в поезії фольклорного романтизму «Дівчина». Коломийковий розмір, пісенний топос («Ходе дівчина в садочку»), народна символіка нещастя (рядки 3—4), мотив дожидання милого, для якого вишито хустину (того ж походження, що в поемі «Козачка Олена» Пчілки), голосіння-скарга на «проклятую долю» і зозуля (за Потебнею — символ сумуючої жінки) як вісник загибелі Василечка — ці традиційні ходи надають творові ліро-драматизму. Передаючи сумну відомість, напрочуд вірно втрапляє Щоголев у тон чумацьких пісень:

Серед степу широкого
Любе він другую —
Веселую паняночку —
Могилу крутую! (78).

Не бачиться такою вже «перестарілою» (М. Сумцов) поетова козацька тема. Все таки в нього діє тут протиставлення «козацька воля» — «неволя сучасна». Та й хіба могла перестаріти народна героїка в коло-

[4] Див. про це: *Зеров М. К.* «Непривітаний співець» (Я. Щоголів).— *Зеров Микола.* Твори: В 2 т.— К., 1990.— Т. 2.— С. 297—298.
[5] Там же.— С. 311.
[6] *Куліш П. О.* Первоцвіт Щоголева і Кузьменка.— *Куліш Пантелеймон.* Твори : В 2 т.— К., 1989.— Т. 2.— С. 513.

ніальну добу? «Запорожці», «Січа», «Воля», «Щастя» й ін. художньо реконструюють звичаї, побут, сам спосіб життя козацтва в типово романтичному ключі. Постаті самих козаків нагадують (і не лише зовні) Голоту з думи, розкриваються як оборонці краю, подаються через пісенні парафрази — «Ой хто в лузі — озовися!» («У полі»); «Як за Німан він подався, Так живий і не вертався!» («Щастя»); «Гей, мій коню, коню милий! Ось і Гетьманщина: Тут нам води по поводи Й сіна по коліна!» («Запорожець»).

В останню академічну «Історію української літератури» перейшло твердження з праць радянських літературознавців попереднього часу про «певну ідеалізацію запорізького козацтва» Щоголевим, про «відсутність показу класового розшарування в його середовищі» [7]. Але ж і згадані вірші про козацтво, як і «Останній з могікан», — про відмираюче чумацтво «все похоронні, панахидні», кажучи словами Зерова. Поодинокі ж твори іншого типу, наприклад, «Запорозький марш» (тут козаки, все пропивши, рушають у похід по «срібло-злото»), належні до романтичного ряду. Започаткований ще «Бандуристом» і «Гайдамаками» Боровиковського, цей ряд радше по-Кулішівськи «деідеалізаційний». Та й ставлення до Запорожжя не було в поета апологетизуючим, — поряд із героїкою він убачав у його історії, як висловився сам у листі до І. Дерев'янкіна, також «багато дикого і неможливого». Другий же закид цілком непридатний у застосуванні до поезії — ліричного вибуху миттєвого чуття.

Є в збірці «Ворскла», названій за оспіваною в народній пісні річкою поетового дитинства й юності, твори фольклоризму не зовнішнього. Це піднесена, напоєна романтикою вільної гуртової праці мініатюра «Косарі». На відміну від пізнішої імпресіоністично-жартівливої варіації О. Олеся «Косять коси», Щоголев докладно відтворює-поетизує особливості, знаряддя, ритм косіння. Рівень присутності тут пісенності народу — світоглядний: автор-бо взорувався на високе морально-етичне поцінування народом натхненної праці.

Справжніми зразками співтворчості поета з народом є любовно-жартівливі ліричні пісні — не стилізації і «не наслідування народних пісень, а наслідок проникнення автора в самий дух народної поезії, в особливості художнього мислення народних співців. Не випадково деякі з цих віршів стали народними піснями» [8]. Крім «Черевичків», — поезії близького («Пряха») чи й дещо іншого плану («Баю, баю»). Відомо, що сам Щоголев пишався тим, що його артистичні, тонко виконані на фольклорному матеріалі твори прорубували, за словами М. Петрова, вікно українській пісні «в інтелігентні покої».

Тож уважаємо поезію «Ворскла» щедро сконтактованою з народнопоетичними моделями. Причини ж деякого відходу автора збірки на початку 80-х рр. від народної пісні пояснюємо не її «майже цілковитим відкиненням» (Сумцов аргументує ці свої слова «дачним» відношенням до народу осілого в Харкові Щоголева), а тим, що в цей час на перший план серед осмислюваних ним фольклорних жанрів починають виходити «народові оповідання». Та й не був письменник близьким до народу тільки на «зорі життя» (М. Сумцов), а й під час служби, своєї «кари Божої», коли виїжджав по харківських і полтавських селах, бував серед населення, чув народну мову, спостерігав побут і звичаї, слухав пісні, казки, повір'я. А в Харкові мешкав майже як на селі — на місцевому Подолі, ведучи життя мало не хуторянина, в усякому випадку далеко не «дачника».

Збірка «Слобожанщина», що з'явилася в книгарнях у день похорону письменника, в порівнянні з попередньою змінилася мало. Власне, незмінними були погляди автора на поезію як втілення вічної краси, правди й істини, без тенденційності, «нових подувів». Лірик, який називав себе лірником, а останню свою книжку в дусі часу «лірною

[7] Історія укр. літератури: В 2 т.— К., 1987.— Т. 1.— С. 388.
[8] *Волинський П. К.* Яків Щоголев // Історія української літератури / Література другої пол. XIX ст.— К., 1966.— С. 569.

поезією», не міг оминути традиційно-романтичний образ кобзаря. Болючі щемливі рефлексії викликає в вірші «Кобзар» контрастне зіставлення «мого» невидющого лірника з давнім кобзарем-воякою. Вбраний у шовки, він грав, коли «стіни Трапезунта Руйнували козаки». Останній же з могікан у Щоголева — «невидющий і убогий», «з бідним гралом», «чвалає полохливо» за поводирем. Відповідно до теорії згасання фольклору, поет позбавляє кобзаря новочасного історико-героїчної пам'яті (він не знає співів про Підкову, Хмеля, Дорошенка, «Ще й про грізного Сірка»), показує небезпеку її замулення в народі. Репертуар лірника промовисто здрібнілий, він «Може грати Попадевої біди, Про Хому та про Ярему», «Як Чичіточка ходила Гостювати до зятів», «Міщанки» чи «Дворянки».

Протилежним в основних ознаках, але теж «реліктовим» є старий лірник з поеми «Золота бандура». Піснями «неоціненного грала», дорожчого для нього за маєток і худобу, він будив споріднені струни в душах, сам підпадав катарсисові, згадуючи пісень козацьких, урешті став володарем у «невередливому» слухацькому оточенні округи. На цей раз Щоголев «романтизував» народне однойменне оповідання з етнографічного двотомника Новосельського (Марцінковського), порекомендованого Сумцовим як можливий арсенал сюжетів. Близько дотримуючися першоджерела, поет доповнив його гарним пейзажно-подієвим обрамленням (зустріч із дідом-розповідачем), відтворив «цікаву дієпись» сюжету, акцентував романтичну концепцію співця: перед смертю на прощі його душа лине додому до бандури, і та журливо озивається акордом містичного діткнення «Ой, сів пугач на могилі, Та й крикнув він: пугу!» (397). Самостійно поставившися до закодованої тут пісні зі зб. «Старосвітський бандуриста» Закревського про заржавілі козацькі шаблі, але хоробрі серця як до твору саме народного, Щоголев позитивно прилучився таким чином до народної пам'яті про Січ.

Козакофільські вірші «Слобожанщини» «впадають» в емоційний лейтмотив пісень про руйнування Січі, культивують народнопісенні прийоми. Найчастіше — олюднення природи, що теж журиться всенародною втратою («Опізнився», «Нерозумна мати»). Авторові реакції ідентичні, скажімо, з піснею «Ой ще ж не світ» у запису Д. Яворницького, взагалі з народним несприйняттям завершеності долі Запорожжя («Гей ти, Січе-Січе, нерозумна мати, Чом ти не зуміла віку протягати?..» — 400). Епічна поезія знає й фольклористичне вмотивування кінця Січі — в «народовому оповіданні» «Барвінкова стінка» (засноване на переказі, записаному 1886 р. в Ізюмщині самим Щоголевим від 70-річного мешканця Слов'янська Михайла Пикуля). Заїжджа пані, зайшовши до козацької церкви, порушує звичай і стає винуватицею того, що віщування справджується: Січ паде. Творча самостійність автора в перейманні народної основи виявилася не лише в майстерному звіршуванні фольклорної серцевини, а й у крає- і народознавчому опису села; щирій інтроспекції-молитві колись грізних, а тепер немічних козаків; знанні народної ботаніки, врешті в витворенні передсимволістського настрою неуникного.

Маємо в Щоголева й інший, нехай спростований авторово-читацькими симпатіями погляд на козаччину. Належить він молодшому поколінню (онука бачить у дідові-січовикові лише легковажного гуляку) і протилежний старшому. За кипіння серденька полюбила Василя його жінка, — її погляд і надає репрезентативності романтично-фольклорному типові козака в поемі «Бабусина казка» (1896). Загальнонародна трагедія зруйнування Січі, відчута поетом із такою силою аж через століття з чвертю, виявилась і через символізацію описів. Приміром, бігу-лету зірваного з вуздечки коня. В народних піснях це символ нещастя. Йому відповідає кольоропис — облита чорною кров'ю кармазинова попона. Щоголев не переводить образ, як Б. Лепкий («Стоять коні», 1914), в апокаліптичну площину, залишається в межах «архетипового» мотиву (огир-«карабець» — свідок і вісник смерті козака) та форми його виразу.

Інша джерельно і тематична група творів нашого поета майстерно опосередковує літературно народні повір'я і перекази. В тріо Щоголева на мотиви народної «нижчої» міфології вже перший доторк до теми трагічної загибелі, краси і таємничості (балада «Лоскотарки») виявив відповідність народним уявленням про русалок, естетизм по-своєму переданих романтично-фольклорних атрибутів. Це підводний «палац багатий», спокушання «дикими ладами» «вродника» не лише косами-хвилями, манливими «лонями», а й «коруною Із каменів самоцвітних», «одриною» «Із пранцциберу і злота». В «Гаївках» (1886) українські ельфи в тілесній зооморфній подобі набувають у поета привабливого сенсу існування. Заснована на тих, що й «Лоскотарки», віруваннях про нове існування потопельниць чи нехрещених дітей по смерті балада «Лоскотарочка» (опубл. 1893) виявила вищу самостійність автора. Його трактування «не лучиться з народним» (І. Айзеншток). Він не протиставляє людський і демонологічний світ. Сама русалка є погубленою «бідною сиротою». Не наголошує Щоголев дидактично і неминучості покарання за гріх (мати — дітозгубниця). На перший план у нього виходить, навпаки, ліризм не реалізованого до зустрічі матері з дочкою-русалкою великого почуття взаємної любові. Ультраромантичний сюжет про «темну силу» набув під пером автора міжчасового звучання материнської скорботи, «відлився» в довершені образи баладного ліродраматизму. Так, мати перетворюється на кущ калини над річкою, марно кличе в захистя русалку, а восени поливає воду кривавицею ягід (нахилена калина, за Костомаровим, — символ жіночої печалі).

Різняться від попередніх епічні твори Щоголева, в яких народ виступає в найхарактерніших проявах «старого етнографічного існування» (М. Сумцов). Мова йде про «Климентові млини» (1888), «На полюванні», «Вовкулаку», «Ніч під Івана Купала» — опрацювання віршем «народових оповідань» чи «казаннів». У цих творах на фольклорно-етнографічні сюжети автор користується віднайденими ефективними структурами. Приміром, композиційними: зачинають балади обрамлення — точні топографічні вказівки, яскраві пейзажні чи жанрові малюнки. В них поєднуються патріотичне захоплення Охтирщиною, фольклористичний інтерес до краю, де ще не зникли перекази і пісні дідів та прадідів. Подальша дія виводить на «кін» розповідача-селянина зі Слобожанщини. Це хурщик Панас, що в очікуванні черги до вітряка ділиться з іншими «гулячими» новиною про те, чому здуріли більчани («Климентові млини»). Чи чернецький машталір Михайло, який переповідає бувальщину про відьму з Журавного просто з уст пасічника Кулябчина («На полюванні»). Або й селянин із «нашої слободи», котрий розказує бувальщину про спробу господаря Павла злапати винного в нічному видоюванні корів («Вовкулака»). Така обрамлююча форма містить момент «переодягання» автора в етнографа-краєзнавця, щоби не впадати в око новочасній публіці архаїчною демонологією. Певне ж «передоручення» виражальних функцій у викладі іншій особі свідчить про відсутність «повного мистецького злиття» (Зеров) із народним повір'ям.

Розгортання сюжету — це перипетії зустрічі героя з тою чи тою нечистою силою, здолати яку нікому не вдається. Розв'язка як правило несподівана, «новелістична». Так, явлення скарбу в подобі червоного півня спричиняється до раптового збагачення меткого мірошника. Та оскільки «клався» скарб на іншого, він нагло гине. Одтята злому собаці пучка допомагає розпізнати в Марійці відьму. Зустріч Павла з вовкулакою паралізує чатувальника до ранку. За цими колізіями — достовірний етнографічно-побутовий антураж, відповідні народним уявленням подробиці. Часто вони перенесені безпосередньо з фольклору. Так, за підрахунками І. Айзенштока в «Климентових млинах» із 41 катрена 28 взято з оповідань про скарби зі збірників Чубинського, Грінченка і Драгоманова. В «На полюванні» з 26 строф — 23 «відьмацьких» із казок зі зб. Рудченка, Манжури й ін. Наприклад, у «Климентових млинах» це «інструкція» поводження зі скарбом-півнем, аби він розсипався в дукати. Також — міркування Панаса про «заречені» й «строкові» скар-

би. А балада «Вовкулака», скажімо, фабула якої записана автором 1893 р. зі слів кантемирівської селянки (з того ж Ізюмського повіту походить основа поеми «Вовкулака» С. Олександрова), викликає не менший інтерес, поряд із фабулярним, родинним тлом дії, контрастуванням характерів цікавої жінки і постраждалого чоловіка.

Певне переведення міфо-фольклорних мотивів на реальний грунт життя українського села, «матеріалізування» демонологічних образів у естетично привабливих картинах, колоритне обрамлення балад Щоголевим оновило до життя традиції фольклорного романтизму.

Виразного художнього витлумачення набула в поета календарна (фольклорна, побутова) традиція. З трьох «Колядок» дві перші відбивають традиційну структуру пісні колядників, адресованої «пану», «пані» і «панночці-доні»: від «побажальної» частини «Долі щасливої в господарстві» до «подарункової» (тут із нечастим у поета м'яким гумором заримовані «піріжечки», «скибочка сала», «кінчик ковбаски» — пор. із колядками «А чи дома пан господар» і «Щедрик, ведрик» у запису І. Манжури). До того ж «Місяць виходе...» написана колядковим віршем і завершується традиційним «Святий вечір!». Близька до народного світогляду і почуття колядка третя «З далекого сходу...». Це перейнятий народом із Біблійних переказів зворушливий сюжет про прихід «тріє царіє со дари» до немовляти Йсуса. Колядки Щоголева показують «переливання» стилістично різномаркованих фольклорних компонентів у межах одного поетичного жанру.

Необхідні для повноти і повнокровності замальовок передсвяткового побуту українського села фольклорно-етнографічні компоненти цілого використовуються в масиві інших віршів календарної традиції факультативно, не закріплені за домінуючим жанром (як-от колядки в попередньому випадку). Фольклоризм присутній тут як вікова народно-релігійна традиція («Під Великдень»), компонент міфологічних вірувань («Клечана неділя»), гумористична придибашка («Масниця»). В цих творах відчутна світоглядно-естетична «потреба» в фольклорі, що має, зокрема, й етно-психологічне значення. Найсильніший серед творів цього типу закорінений у народному звичаї поминати небіжчиків у суботу проти 26 вересня. Понуро-величні «Суботи Св. Дмитра» є все-таки не виявом консервативності автора, котрий надавав «перевагу могильній тиші» (А. Погрібний), а високогуманним словом на захист права мертвих на пам'ять про них, величною «месса де профундіс» (М. Сумцов).

Оперта на народну поезію з самостійним до неї ставленням притаманне віршам «Рута», «Серденько». Вплив жіночих пісень кохання на «Руту» виявився, приміром, у розробці традиційної символіки квітів, ритмомелодійної канви шумки. Мистецька співдія народноліричних і позафольклорних засобів властива найтонше виконаним творам цього типу — виразній у ліричному психологізмі, по-дівочому цнотливій і ніжній у словоформах типу «серденько», «веретенце», «нічка» тощо — «Прясі»; місткій «чудовій ліричній мініатюрі в народнопісенному стилі» (А. Каспрук) — «Серденько»; драматичній апології почуття — «Чом не дали долі».

Індивідуальним набутком лірики Щоголева став філософізм. У натурфілософській притчі «Три дороги» (1894) непаритетного з народнопоетичним письма Щоголев дав індивідуальну інтерпретацію теми. Її зачин (шукання дороги до долі) та розвиток суголосний казково-билинному мотиву: «Шлях у трируччє далеко побіг... Думаю: як би щасливу дорогу Вибрати з трьох, що лягли по пологу?» (425). Головний персонаж притчі Щоголева, на відміну як від фольклорного прототипу (той обирав найважчий шлях), так і від героя вірша «Білі ночі» російського сучасника нашого поета Мінського (син часу, він узагалі на вибір не наважується і засинає), по черзі проходить усі дороги. Середня з них, найскладніша, прочитується як зимовий шлях старості...

Таким чином, багатий розмаїтими підходами, творами і рівнями (від фольклорних аплікацій до писання в дусі народних дум, пісень,

легенд; від композиції до тропіки й метрики) фольклорно-ентографічний контекст творчості «запізнілого» романтика Щоголева став з'єднувальною ланкою між асимілюванням народної словесності в добу розквіту романтизму та першими модерними її переломленнями. Щедре спілкування поета-лірика й епіка зі світом фольклору і міфології збагатило українську поезію національним, народним елементом, виявило гуманістичний і патріотичний підхід поета до пекучих суспільних проблем.

Володимир ПОГРЕБЕННИК

Київ

СТВОРЕННЯ УМОВ ДЛЯ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУР В УКРАЇНІ

В Україні під впливом процесів державотворення, що активно розпочалися з часу проголошення її незалежності, відбуваються докорінні зміни у міжнаціональних взаєминах, формується принципово нова урядова політика у цій найважливішій та найделікатнішій сфері людського співжиття. Адже під час історичного розвитку на території України склалося досить різноманітне за етнічними ознаками 52 млн. населення. За даними перепису 1989 року в республіці нараховувалося 72,6 % українців, 21,9 % росіян, 0,9 % євреїв, 0,8 % білорусів, 0,6 % молдаван, по 0,4 % поляків і болгар, 2,8 % — представників інших національностей. В Україні сьогодні є 8 районів, близько 100 сільських Рад і 150 сіл, в яких більшість населення становлять національні меншини.

За багатовікове співжиття в українському середовищі кожен з етносів, незважаючи на всі негативні об'єктивні та суб'єктивні фактори, створив і зберіг самобутню культуру, яка передавалася з покоління в покоління. Це стало основою сучасної національної самоіндентифікації, джерелом пробудження національної самосвідомості. Відомий український вчений І. Огієнко, праці якого за їх правдивість не видавались у нас за радянського тоталітаризму, стосовно духовного розвитку українського народу писав: «Віками ми йшли під важким тягарем недолі, часто стомлені падали на тернистім шляху, проте ніколи ми не спинялися в своїй культурній роботі, а все прямували вперед та вперед... За довгі віки свого існування народ український натерпівся муки, набрався горя та лиха, і проте, перегорівши як криця, як золото в огні, вийшов чистим із мук та неволі, вийшов міцним та дужим, талановитим та тямущим... Український народ — це той казковий велетень, що коли його рубали надвоє — то й сили ставало вдвоє, коли рубали його далі, — то сила все росла та росла, все на ворогів з боєм йшла... Тернистим шляхом, згинаючись під важким тягарем чорної недолі, утворили ми свою велику культуру»[1]. Ці чудові рядки були написані ще в 1918 році, коли в республіці відбувалася Українська революція.

Культура — це критерій історичної зрілості народу, показник його здатності розв'язувати найскладніші завдання суспільного прогресу, важливий засіб гуманізації людського буття. Для побудови суверенної демократичної держави в Україні, де всі етнічні спільноти мають жити тільки в мирі та злагоді, велике духовне й соціально-політичне значення має насамперед різноманітність національних культур.

Справжнє відродження національного життя етнічних груп неможливе без збереження самобутності їх національної культури. Однак цей процес повинен відбуватися не шляхом самоізоляції та консервації старовини, а передусім через взаємозбагачення культури одного етносу кращими духовними надбаннями тих національностей, що живуть і творять поруч. Це, зокрема, засвідчили дослідження, проведені в серпні

[1] *Огієнко Іван.* Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу.— К., 1991.— С. 263—264.

1991 року в різних регіонах республіки відділом етносоціології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України.

Серед усіх опитаних на запитання: «Що саме більше поціновуєте в культурі людей іншої національності, з якими Ви спілкуєтесь?» 27 % вказали на звичаї, обряди, традиції, історію; 18,8 % зазначили народні пісні, фольклор і національну гідність; 11,14 % — мову цього народу; решта — літературу, мистецтво (9,1 %), ставлення до Вашого народу (8,9 %), риси характеру (5,8 %).

Культура будь-якого народу глибоко сягає своїм корінням в історію. Тому широке використання національної спадщини є джерелом творчої активності етносу, поступального розвитку самої культури. Своєрідним національним ренесансом можна охарактеризувати 20-і — середину 30-х років нашого сторіччя, коли розпочалася значна робота в царині етнокультурного відродження. У серпні 1923 року був прийнятий декрет, який підтвердив рівноправність мов усіх національностей. Кожному громадянинові, до якої б національності він не належав, надавалася можливість користуватися рідною мовою.

Українсьма мова дістала можливість відносно вільно розвиватися, широко застосовуватися, у тому числі в органах державної влади, у військовій справі. В 1932—33 навчальному році в республіці вже працювала 21971 школа, у тому числі з навчанням українською мовою — 18905, російською — 1001, польською — 656, єврейською — 470, німецькою — 451, іншими мовами — 488. У цілому в школах національних меншин нараховувалось 842418 дітей [2].

Вчителів для національних шкіл готували як загальні, так і спеціально створені в Україні навчальні заклади. В 30-х роках існували польські та молдавські інститути народної освіти, 42 єврейських, німецьких, польських, грецьких педагогічних сільськогосподарських й індустріальних технікумів. Мовами національних меншин виходило 11 % газет, працювали 694 бібліотеки, 46 клубів, 366 сільклубів, польські, єврейські і болгарські театри [3]. В кінці 20-х років у складі Всеукраїнської Академії наук започаткувався інститут єврейської, а 1933 року — інститут польської культури.

Атмосфера культурного відродження того часу відповідала назрілим духовним потребам національностей, відкривала широкі можливості для закладання основ їхнього професіонального, театрального, музичного, образотворчого мистецтва. Особливо цьому сприяло те, що активно заохочувалося створення творів мистецтва рідною мовою у відповідності з національними традиціями та інтересами.

Проте з середини 30-х років позитивний досвід вирішення проблем етнокультурного розвитку був розчавлений пресом тоталітарного сталінського режиму. Адміністративно-командний та унітарний підхід, що здійснювався в галузі культурної і мовної політики, призвів до глибоких деформацій, викривлень, які й досі не зужиті. За період з 1926 по 1959 рік в колишньому СРСР зникли майже 90 етнічних спільностей [4]. Подібна доля чекала й більші народи та національності.

Нині молода Українська держава серед найважливіших пріоритетів своєї національної політики визнає насамперед відновлення у всій повноті духовного життя етнічних спільностей на принципах врахування їхніх інтересів у галузі мови, культури, традицій, створення з цією метою сприятливих умов. Проголосивши подібний курс у Декларації про державний суверенітет України, Декларації прав національностей України, в республіці створюється політико-правова база щодо захисту національних прав своїх громадян, у тому числі й у сфері культурного життя. Робити це довелося фактично з нульового циклу, спираючись на прогресивну міжнародну практику. Парламентом прийнято Закон «Про

[2] Див.: *Бритченко С. П.* Деякі питання національних відносин на Україні.— К., 1990.— С. 12.

[3] Див.: Політика і час.—1991.— № 17—18, грудень.— С. 21—22.

[4] Див.: Радянська освіта.— 1989, 1 серпня.

національні меншини в Україні». Цілий ряд правових принципів, які захищають національно-культурні інтереси етносів, закріплено в законах про мову, освіту, культуру, інших документах.

На розв'язання комплексу питань як у цілому національного відродження, так і культурних потреб різних національних груп зокрема, спрямована діяльність Українсько-Німецького фонду, Фонду депортованих народів Криму, Фонду розвитку культур національних меншин, що створені указами Президента і розпорядженнями Кабінету міністрів при Комітеті у справах національностей. На розгляд уряду подані пропозиції щодо заснування Фонду розвитку культури тюркомовних народів.

Відродження і розбудова повноцінного духовного життя української нації, численних етнічних груп — процес надто складний, суперечливий і тривалий за часом. Він передбачає, по-перше, задоволення потреб кожної національності в освоєнні багатств рідної мови, літератури, історії, традицій, кращих надбань своєї культури. Для успішного здійснення названих проблем необхідні підручники, художня література, періодика мовою власної національності, широкий актив кадрів і працівників культури, спроможних формувати у громадян України глибоку історичну самосвідомість.

По-друге, створити сприятливі умови для культурного розвою етнічного населення — означає забезпечити підтримку та всебічний розвиток його різноманітного народного мистецтва, самодіяльної творчості. Це підтверджують і етносоціологічні обстеження. Так, на запитання «Що саме на Вашу думку більш за все об'єднує Вас із людьми своєї національності?», 24,4 % респондентів відзначили народні звичаї, обряди, пісні, національний одяг, їжу, 22 % — вказали на літературу, мистецтво й історію, 19,5 % на мову, а 10,1 % — спільність території.

Дослідження висвітлили також і ступінь задоволення етносів станом вирішення нагромаджених проблем у сфері національно-культурного розвитку. 64,7 % опитуваних на запитання: «Як Ви вважаєте, зроблено щось конкретне протягом останніх 2—3 років для задоволення національно-культурних потреб Вашого народу?», відповіли: «Ні і важко сказати».

Слід зазначити, що питання культурно-освітнього життя національностей вирішуються в рамках загальнонаціональних, всеукраїнських державних програм розвитку культури і освіти з урахуванням етнічної самобутності громадян республіки. При цьому ключовою проблемою національного відродження залишається народна освіта.

В 1913 році, коли українська мова і письменство внаслідок дискримінаційної політики царського самодержавства знаходилися в надто складному становищі, громадсько-політичний діяч та історик М. С. Грушевський зазначав: «І наш нарід не іншою дорогою виб'ється з теперішніх злиднів, як тільки тримаючися свого, розширяючи освіту на рідній мові, а з освітою доходитимо до всякого ладу і права» [5].

Це рівнозначно стосувалося й інших етнічних груп, що мешкали в Україні. Як відомо, на межі повного винищення опинилися національні мови, культури і в роки тоталітарної влади. За переписом 1989 року рідною вважали мову своєї національності 7,1 % євреїв, 9,4 % караїмів, 12,5 % поляків, 18,5 % греків, 23,5 % німців, 34 % корейців і латишів, 35 % білорусів, чехів, словаків і т. д. Морально втратили свою мову як рідну 12 % українців.

Нині перспективи широкого розвитку національного шкільництва забезпечені законами про освіту та про мови в Україні. Українській мові надано статус державної, закріплено правові гарантії вільного функціонування мов усіх національностей, що проживають в нашій країні. Сьогодні в Україні працює 21044 школи, в яких навчається 6,8 млн. учнів, у тому числі 15,4 тисячі (73,7 %) шкіл з українською мовою викладання — 3,1 млн. учнів, 4 тисячі шкіл (18,9 %) з російською

[5] *Грушевський М. С.* Про українську мову і українську школу.— К., 1991.— С. 25.

мовою навчання, 1318 шкіл двомовних (українсько-російська) — (0,6 %), де навчається 263 тисячі чоловік.

У нинішньому навчальному році в республіці функціонує понад 350 загальноосвітніх шкіл, в яких 55 тисяч школярів навчаються 15 мовами національних меншин. Серед них 120 румунсько-молдовських — 30 тисяч учнів, 59 угорських — 11,9 тис. учнів, 3 польських — 537 учнів, 5 єврейських — 900 учнів, з двома-трьома мовами викладання — 52 школи (20 тисяч). Крім того, з метою більш повного задоволення культурно-освітніх потреб етносів України організовано 1400 факультативних груп (120 тис. учнів) з вивченням болгарської (165 груп), кримсько-татарської (340), єврейської (38), польської (90), новогрецької (27), румунської (12), словацької (7), чеської (4) та інших мов.

Взято курс на поступовий перехід, там де існують сприятливі умови, від факультативного вивчення молоддю своєї рідної мови до введення її як навчального предмета, відкриття класів і шкіл. Зокрема, у порівнянні з минулим роком кількість класів і факультативних груп збільшилась відповідно на 23 до 500. Мережа навчальних закладів поповнилася новими їх типами, а саме: гімназіями, ліцеями, недільними школами. Вперше в нашій країні створено класи, факультативи, недільні школи мовами, що раніше не вивчались такими, як вірменська, турецько-месхетинська, узбецька, кримська, турецька, татарська, ассірійська, гагаузька.

Складовою частиною створення необхідних умов для культурно-освітнього розвитку національностей є підготовка національних кадрів педагогів. Підготовку вчителів для шкіл національних меншин налагоджено в Одеському (болгар і гагаузів), Чернівецькому(молдаван та румун), Ужгородському (для угорців), Сімферопольському (для кримських татар), а також у Київському, Донецькому і Львівському університетах. Поруч з цим на основі угод з міністерствами освіти Угорщини, Румунії, Польщі, Молдови вчителі та викладачі шкіл, вищих, середніх спеціальних навчальних закладів, вихователі дошкільних установ підвищують свій професійний рівень і в названих вище країнах.

Разом з тим нинішня система навчальних закладів, де викладання ведеться лише 15 мовами, далеко не повною мірою відповідає культурно-освітянським запитам національних груп, яких в Україні нараховується понад 130. Тобто існує серйозний дисбаланс між етнокультурними потребами населення у галузі освіти і реальними послугами, які здійснюються на практиці державними органами. Ситуація значно ускладнюється рядом факторів, які негативно впливають на подальший розвиток освіти цілого ряду національностей. Це, по-перше, те, що представники деяких из них (білоруси, євреї, вірмени, татари) дисперсно проживають на території республіки і питання відродження та розширення сфери застосування їх мов об'єктивно стикається із значними труднощами. По-друге, за минулі роки обсяг використання мов багатьох етнічних груп звузився настільки, що були втрачені не тільки живі носії літературної норми мови, а й національні кадри, які могли б ці мови викладати й публічно застосовувати.

Нині в Україні на урядовому рівні завершується підготовка проекту Державної програми відродження та розвитку освіти етносів, що проживають на її території. Програма передбачає до 2000 року вирішення таких наболілих проблем, як відтворення освітніх закладів національних меншин в республіці з рідною мовою навчання, оновлення змісту освіти та виховання дітей етнічних груп, запровадження науково-педагогічних досліджень широкого кола проблем, пов'язаних із розбудовою національної освіти, здійснення заходів щодо організаційного, науково-методичного, кадрового, матеріально-технічного забезпечення освітніх установ національних меншин, кадрові зміни в підготовці педагогічних кадрів тощо. Важливим кроком на шляху створення сприятливих умов для етнокультурного розвитку є поліпшення видавничої справи. Хоча об'єктивно слід зазначити, що цей напрямок культурологічної роботи нині став кон'юнктурним і часто не контрольованим.

В Україні на кінець 1991 року було зареєстровано понад 2260 газет, з яких україномовних 54 7 %, російськомовних — 26,9 %, мовами інших національностей — 1,6 %. Видавалося також близько 350 журналів, у тому числі 42,3 % україномовних, 19 % — російськомовних, іншими мовами — 9,8 %. Для національних меншин газети і журнали виходять кримськотатарською, молдовською, румунською, угорською, ромейською, німецькою, єврейською (іврiт та ідиш), польською мовами.

Розвиток культури етнічних груп в Україні неможливий без подальшого нарощування потужностей книговидання — випуску передусім навчальної, методичної, довідкової, наукової, художньої літератури. Тому Кабінетом міністрів України визначені матеріальні ресурси, кошти і видавничі потужності для випуску, починаючи з цього року, друкованої продукції мовами національних меншин. Проте, на нашу думку, кардинально це всієї проблеми поки що не вирішує.

Повільно, але помітно поліпшується ситуація з поширенням інформації серед усього населення республіки щодо життєдіяльності національних меншин, їх історії та культури. Держтелерадіокомпанія планує відкриття нового каналу — третьої програми Укррадіо (20 годин мовлення на добу), де будуть вестися передачі російською, польською, єврейською та мовами інших національностей, що мешкають в Україні, а також передбачає розширення ефірного часу місцевого радіомовлення мовами національних груп у районах їх компактного проживання.

Помітні зміни відбуваються в розвитку театрального, музичного мистецтва, народної творчості, в роботі бібліотек, музеїв для іноетнічних груп населення. Створено два єврейських, один кримськотатарський музичні театри. В Києві працює бібліотека Дружби народів, яка має вагоме зібрання літератури 30 мовами. Також функціонують бібліотеки єврейської, вірменської літератури, літератури тюркомовних народів. У бібліотеках Чернівецької області, наприклад, зібрано близько 380 тисяч примірників молдовської (румунської) літератури, що складає близько 17 % від загальної кількості наявного фонду. Школи Буковини з румунською мовою навчання одержали понад 200 тисяч таблиць латинської графіки, брошур, підручників, художньої літератури.

Дієвим інструментом розширення знань про історію, культуру, народний побут, традиції як українського, так і іноетнічного населення, є музеї. В 23 історичних і краєзнавчих музеях республіки відкрито зали дружби народів. У Донецькому краєзнавчому музеї зібрано матеріали, які відображають історію і сучасне життя греків Приазов'я.В селі Кам'янці Ізмаїльського району створено унікальний народний музей історії розселення і життя придунайських болгар. В Бахчисарайському обласному краєзнавчому музеї-заповіднику (Крим) оформлені експозиції, що відображають історію і культуру кримсько-татарського народу. Музеї Закарпаття широко висвітлюють історичну долю і сучасність українців, угорців, румун, інших національних груп. На Одещині функціонує понад 60 громадських музеїв історії та побуту болгарського і гагаузького населення.

Міністерствами культури та інвестицій і будівництва України разом з Українським товариством охорони пам'яток історії та культури розпочата підготовка «Зводу пам'яток історії і культури України», куди ввійде і культурологічна спадщина усіх національностей України. Помітно активізувалась художня творчість національних меншин.

Традиційними стали фестивалі народної творчості «На меридіанах дружби». Показ народних обрядів, художніх традицій, мистецтва польського, угорського, румунського, болгарського, кримсько-татарського народів та греків Приазов'я здійснюється в рамках республіканського фестивалю «Хоровод дружби», який пройшов у Маріуполі, Сімферополі, Одесі. Щорічно в травні-вересні в Києві відбуваються фестивалі самодіяльних колективів іноетнічного населення України. В столиці України в жовтні 1992 року в рамках республіканського фестивалю «Всі ми діти твої, Україно» проведено науковий симпозіум «Культура народів Ук-

раїни: проблеми збереження та розвитку». В Києві організовано республіканський культурно-освітній центр «Дружба».

Перші кроки здійснено на терені підготовки кадрів для національних закладів культури на базі Київського інституту культури. В інституті театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого навчається цільова група по підготовці акторів, що володіють угорською мовою. Чернівецьке обласне управління культури щороку направляє на навчання в Кишиневський державний університет та інститут мистецтв групи молоді молдавської національності з подальшим використанням їх на роботі в закладах культури.

Ініціатором багатьох заходів, спрямованих на активний розвиток духовно-культурної сфери етносів України, виступають національно-культурні товариства. Нині в республіці нараховується понад 200 республіканських, регіональних та обласних культурологічних громад, до роботи в яких залучено близько 250 тисяч осіб іноетнічного населення.

Діяльність культурних товариств спрямована на розвиток міжнаціональних відносин, захист національних інтересів громадян, їх політичних, економічних та інших прав, а особливо відродження культур іноетнічного населення. За участю товариств повертаються національним громадам будинки, культові споруди, побудовані свого часу на їх кошти, відкриваються школи, факультативні групи, курси, в яких молодь вивчає мови, запроваджуються теле- і радіопередачі мовами національних груп.

Створюючи умови для відтворення духовного життя етносів, молода Українська держава не може не піклуватися і про культурне відродження українців у східній діаспорі, де проживає 6,8 млн. наших земляків (15,3 % всього населення української нації). З різних причин чимало українців змушені були змінювати свою національність (на території колишнього СРСР, на думку фахівців, таких є від 10 до 12 млн. чоловік). Крім того, в багатьох регіонах має місце компактне проживання українського населення протягом кількох поколінь.

Деякі з таких територій навіть складають неофіційні географічні поняття. Наприклад, «український екватор», що проходить у країнах СНД через Кубань, Казахську цілину, Алтай і Примор'я. Відроджується колишня назва «Зеленої України» або сучасного «Зеленого Клину» на Далекому Сході. В пам'яті народу залишилася і назва «Сіра Україна» у далекому Туркестані, в першу чергу навколо Актюбинська. В цих і багатьох інших місцях компактного проживання українського населення зберігаються певні мовні, культурні, побутові традиції українського етносу.

Разом з тим, волею часу українці східної зарубіжної діаспори, особливо в Росії, опинились у становищі національних меншин, позбавлених своїх національних шкіл, газет, кіно, театру, передач радіо і телебачення тощо. І це тоді, коли в Україні ці процеси набирають позитивного характеру.

Проблеми, що постали перед українською громадою в нових історичних умовах, насамперед збереження та розвитку рідної мови, культури, історії, було обговорені в січні 1992 року в Києві на Конгресі українців суверенних держав колишнього Союзу РСР. Цей важливий захід допоміг окреслити те коло питань, над якими слід працювати шоб зберегти національну ідентичність, задовольняти культурні потреби українців, що проживають за межами Батьківщини, а також налагодити зв'язки з національними українськими товариствами в різних регіонах колишньої імперії.

Нині Міністерство у справах національностей та міграції і Товариство зв'язків з українцями за межами України підтримують контакти і подають допомогу у національному та культурному відродженні більш, як 60-и українським організаціям у східній діаспорі. В Москві утворилося товариство «Дніпро», відроджено товариство української культури ім. Т. Шевченка в Санкт-Петербурзі. Активно заявили про себе товариство «Дніпро» в Ризі, асоціація українців у Біло-

русі «Ватра», в Уфі «Кобзар», українське земляцтво в Естонії, товариство «Зелений Клин» у Спаськ-Дальньому Приморського краю, громада українців у Литві.

Здійснюються конкретні заходи на шляху розвитку української культури в країнах СНД і Балтії. Вже видаються українські газети в Москві, на Кубані, в Алма-Аті, Мурманську, інших місцевостях. Почали діяти суботні та недільні українські школи в Ризі, Москві, Санкт-Петербурзі, Вільнюсі. За останні роки свята і дні української культури, організовані українськими товариствами, пройшли в країнах Балтії, у Казахстані, Білорусі, Москві, Санкт-Петербурзі, Тюмені, Башкирстані, на Далекому Сході, інших регіонах. Намітилась тенденція до об'єднання українських товариств, що діють в Росії. У травні 1992 року в Москві проведено установчий з'їзд українців Росії, який утворив єдину організацію українських товариств — Об'єднання українців Росії.

Вирішення усього складного комплексу питань духовного відродження наших співвітчизників у східній діаспорі залишається важливим напрямком державної національної політики. При цьому молода Україна, створюючи в себе всі необхідні умови національним меншинам для утвердження їх етнічної, мовної, культурної і релігійної самобутності, вимагає адекватних дій з боку суверенних держав колишнього Союзу РСР. На жаль, далеко не в усіх країнах цей процес ідентичний. Цілеспрямованому розв'язанню проблем могла б більш активно сприяти державна програма розвитку політичних, економічних та культурних зв'язків з українською діаспорою, яку доцільно було б розробити в найближчий час. А потреба в ній є.

Україна повинна подбати про створення єдиного національного інформаційного простору, віднайти можливості для пільгового забезпечення українських громад українською газетно-журнальною періодикою, забезпечення їх бібліотеками, школами, культурними центрами українською книгою, підручниками, платівками, періодикою, налагодженням системи підготовки відповідних кадрів. У місцях компактного проживання українців за домовленістю з іншими державами можливо було б навіть відкривати постійні представництва. Це значно підвищило б авторитет нашої молодої держави.

Визначення найбільш болючих точок та своєрідне розв'язання проблем, що нагромаджуються з часом у сфері національно-культурного відродження, зумовлює необхідність створення механізмів контролю за реалізацією на місцях законів та рішень з національних питань, прийнятих законодавчими і виконавчими органами влади, вивчення їх відповідності національним потребам та інтересам. Для цієї корисної справи важливо широко використовувати творчі можливості вчених України, зокрема академічної науки, запроваджувати комплексні етносоціологічні, етнопсихологічні, народознавчі та інші дослідження.

Таким чином, можна зазначити, що в нашій країні серед найважливіших пріоритетів національної політики є піклування про вільний розвиток духовно-культурного життя національностей, що складають народ України. Процес етнокультурного відродження набуває невідтворного поступу, еволюційного, а не вибухового характеру. Всі ми починаємо розуміти, що саме високий рівень освіченості, культурного розвитку суспільства забезпечує у великій українській родині мир, глибоке взаєморозуміння в міжнаціональних стосунках, унеможливлює прояви національного екстремізму, міжконфесійної ворожнечі, сепаратизму, антисемітизму.

Київ

Олександр АНТОНЮК,
Олександр ВЛАСЕНКО

ОРЕСТ ЗІЛИНСЬКИЙ І ЙОГО ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКУ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ

(До 70-річчя від дня народження)

Орест Зілинський (1923—1976) був одним з найвизначніших україністів Чехо-Словаччини повоєнного періоду. До сфери його зацікавлення входили дві ділянки: літературознавство та фольклористика. В обох він залишив помітний слід. Його наукові праці мають загальноукраїнське значення, оскільки більшість з них виходить за рамки регіональності і торкається загальноукраїнських і навіть загальнослов'янських тем. В цілому ряді його літературознавчих праць порушені теми, які до того часу були табу для дослідження: письменники «розстріляного відродження», «шестидесятники» тощо.



Зілинський Орест. Мал. М. Стратилата. 1980.

У фольклористичних працях він накреслив нові шляхи і методи дослідження, які часто суперечили офіційним догмам, що панували в українській радянській науці. Саме з цієї причини в 60—70 роках О. Зілинський в Україні потрапив у немаску до «власть імущих» і його ім'я невільно було навіть згадувати, хоч раніше його статті друкували центральні наукові органи України, а Державний комітет УРСР у 1961 р. нагородив його почесною медаллю за пропаганду творів Т. Шевченка серед чехів і словаків [1].

Ні в Україні, ні у Пряшівщині передчасна і загадкова смерть О. Зілинського [2] не була відзначена найменшим некрологом. Та й по цей день ні про літературознавчу, ні про фольклористичну діяльність Зілинського на Україні не було опубліковано жодної статті, за винятком замітки М. Неврлого та В. Шевчука в «Українській літературній енциклопедії» (т. 2, Київ, 1990, с. 268—269) [3].

Дана стаття є першою спробою реабілітації Ореста Зілинського в українській фольклористиці.

Орест Зілинський народився в лемківському селі Красній (Коростенька) Кроснянського повіту (нині Польща) 12 квітня 1923 році в

[1] О. Зілинський видав п'ятнадцять праць про Т. Г. Шевченка, серед яких є і окремий бібліографічний покажчик «Тарас Шевченко у чеській культурі» (Прага, 1962). Та незважаючи на те, його ім'я у «Шевченківський словник» не потрапило. Здається, востаннє про О. Зілинського в Україні згадано добрим словом в кн. Л. Копиленка «На світових обширах» (К., 1971).

[2] В 1976 р. тіло О. Зілинського було знайдено в лісі села Винне, Михайлівецького окр. в Східній Словаччині. Похоронено його в м. Свидник на Пряшівщині. Фактично причина смерті належно не з'ясована і по цей день.

[3] Першу ширшу розвідку про життя О. Зілинського опублікувала його дружина Єва Бісс-Зілинська як вступ до Антології української лірики» О. Зілинського (Торонто, 1978 — «Кілька слів про автора цієї книги».— С. 7—14). Автор цієї статті там же опублікував післямову «Життя та україністична діяльність Ореста Зілинського».— С. 389—420. Недожите 60-річчя з дня народження О. Зілинського відзначила моїми статтями варшавська «Наша культура» (1983, ч. 4, с. 3—4) та ж. «Slovensky národopis» (1984, ч. 1, с. 155—160). Українська Автокефальна Православна церква в США з ініціативи тодішнього Патріарха Мстислава присвятила йому окрему брошуру в прекрасному художньому оформленні Б. Певного (*Мушинка М.* Науковець з душею поета.— С. Баунд-Брук, 1983.—58 с.).

родині професора Ягеллонського університету у Кракові, пізніше празького Карлового університету Івана Зілинського. Середню освіту здобув у Краківському ліцеї та Ярославській українській гімназії. В 1940 році він став слухачем філософського факультету Українського вільного університету в Празі, де під керівництвом О. Колесси, Д. Антоновича, О. Борковського, А. Волошина, С. Смаль-Стоцького та інших вивчав українську філологію. Паралельно він навчався на славістичному відділі празького Німецького університету. В 1943 році німецьке гестапо його арештувало за участь в українському національно-визвольному підпіллі і півроку протримало у горезвісній празькій в'язниці на Панкраці. Лише заступництво за нього професорів Німецького університету врятувало йому життя.

Після ліквідації УВУ О. Зілинський продовжував навчання у Карловому університеті під керівництвом свого батька та Івана Панькевича, а також визначних чеських славістів Я. Мукаржовського, В. Гавранка, Ю. Доланського, Б. Матесіа та М. Шійковського. Отже, О. Зілинський здобув у Празі вищу освіту з кількох галузей українознавства і славістики, що пізніше проявилося на його науковій продукції.

Вже в 1945 році він написав наукову працю «Духовна генеза першого українського відродження»[4], в якій з глибоким знанням справи та із зовсім нових позицій розглянув початки зародження національної свідомості в Україні у середньовіччі. Докторську дисертацію на тему «Семантична та стилістична функція неповноголосся в літературній мові української території» він захистив у празькому Карловому університеті 1949 року.

Тоді ж він став викладачем полоністики та русистики на філософському факультеті університету ім. Палацького в Оломоуці у Моравії, пізніше у Вищій педагогічній школі. Тут він, між іншим, викладав російський та слов'янський фольклор і навіть видав хрестоматію російського фольклору[5].

В 1958 році Зілинський повернувся до Праги. Спочатку працював у новозаснованому Чехословацько-радянському інституті ЧСАН, від 1964 року — в Інституті мов і літератур ЧСАН, а від 1971 року до смерті 16 липня 1976 р. — в Інституті чеської та світової літератури ЧСАН.

Наукові праці О. Зілинського в галузі фольклористики можна розподілити на чотири основні групи.

I. Історія української фольклористики. Чотири грунтовні статті він присвятив дослідженню найдавнішого запису української народної пісні, зробленого на Пряшівщині всередині XVI ст. «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?». Вже перша його розвідка[6] викликала у чеській фольклористиці жваву дискусію[7], на яку автор відповів розвідкою «Історичні та жанрові риси пісні про Стефана-воєводу»[8]. О. Зілинський вперше на підставі історичних та фольклорних джерел довів, що Стефан-воєвода — це історична постать молдавського господаря Стефана III Великого (1457—1504). На його думку, пісня могла виникнути в Молдавії, звідки її перенесено в Галичину, а звідти — на Пряшівщину. Її жанрову приналежність він точно не визначив, однак довів її зв'язок з баладами, колядками, історичними та весільними піснями. Зілинський віднайшов та із своїм вступом опублікував цікаву статтю Ф. Колесси про віршовану форму старовинної української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чему смутен течеш?»[9].

[4] *Зілинський О.* Духовна генеза першого українського відродження.— Стежі.— Мюнхен. 1946—47.— Ч. 7—10.— Передрук: «Журнал українознавчих студій».— Едмонтон. 1981.— Ч. 10.— С. 20—41.

[5] Русский фольклор. Хрестоматия.— Оломоуц. 1949.—96 с.

[6] Stara ukrajinská píseň o voivodovi Stefanovi a jiji význam pro dějiny slovanské lidové písně.— Slavia. 29. Praha. 1960. ч. 1 — С. 76—103.

[7] Детальніше про це див.: *Мушинка М.* Огляд дотеперішніх досліджень над «Піснею про Стефана-воєводу» // Дукля.— Пряшів. 1961.— Ч. 4.— С. 110—117.

[8] Історичні та жанрові риси пісні про Стефана-воєводу.— Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Т. I.— Пряшів. 1965.— С. 214—222.

[9] *Колесса Ф.* Віршована форма старовинної української народної пісні про Стефана-воєводу // Нар. творчість та етнографія.— К., 1963.— Ч. I.— С. 116—121.

Востаннє деяких аспектів дослідження цієї пісні він торкнувся у розвідці «До історії східнослов'янської пісні про офіцера, слугу та дівчину»[10], де переконливо спростував безпідставні твердження деяких дослідників, що ніби прототипом нашої пісні були аналогічні російські або білоруські пісні.

Цінну статтю він написав про життя і творчість Зоріана Доленги-Ходаковського[11]. Вже у 1949 р. підготував до друку збірник «Східнослов'янські народні пісні в записах З. Доленги-Ходаковського», в основу якого було покладено 106 українських та білоруських пісень початку XIX ст., знайдених ним у спадщині П. Й. Шафарика. На жаль, цей цінний збірник йому так і не вдалося видати і він ще й досі знаходиться у рукописі.

Значну цінність для української фольклористики становить віднайдений Зілинським рукописний збірник Івана Лещишака, що містить 233 лемківські пісні із с. Біличної на польсько-словацькому кордоні. О. Зілинський зробив опис цього збірника, який опублікував разом з десятьма баладами та грунтовними коментарями до них[12]. Цінність новознайденого збірника полягає ще й у тому, що наприкінці 80-х років XIX ст. Іван Франко підготував його до друку, власноручно переписавши половину пісень[13].

Цінні праці присвятив О. Зілинський фольклористичній діяльності Володимира Антоновича і Михайла Драгоманова[14], Володимира Гнатюка[15], Івана Панькевича[16] та чеського фольклориста Бедржіха Вацлавка[17].

До п'ятого Міжнародного з'їзду славістів, що відбувся 1963 р. у Софії, О. Зілинський разом з групою фольклористів України підготував колективну доповідь «Український фольклор у слов'янських літературах»[18]. В ній він розглянув проникнення українського фольклору в чеську літературу. Жваво цікавився він і фольклором українських заробітчан-емігрантів за океаном. Вже у 1961 р. він опублікував статтю «Два політичні вірші галицьких селян-емігрантів з початку XX ст.»[19]. В архіві свого батька він виявив цілий збірник віршів одного з галицьких переселенців, писаних за зразком народних пісень. Опис рукопису та численні зразки із нього в 1972 році він опублікував із продовженням в чотирнадцятьох числах канадської газети «Життя і слово»[20]. В тому ж році вони з'явилися друком окремою книжкою під назвою «Емігрантські вірші галицького селянина Григорія Олійника»[21].

Не чужими були для нього і найновіші методи дослідження, зокрема застосування у фольклористиці комп'ютерної техніки. З великою симпатією він ставився до результатів українського етномузиколога Во-

[10] K dějinam východoslovanské písňe o důstojnikovi, sluhovi a dívce.— Slavie. 36. Praha. 1967. ч. 2.— С. 312—320.

[11] Перший шукач народних скарбів / До 150-річчя від початку збиральної діяльності З. Д. Ходаковського.— Наша культура.— Варшава, 1962.— Ч. 6.— С. 15. Характерно, що в монотематичному збірнику «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги Ходаковського» (упорядник і автор вступної статті О. І. Дей) ім'я О. Зілинського не згадано.

[12] Іван Франко — ранній дослідник лемківської пісні // Наше слово.— Варшава.— 1973.— Ч. 35—41.— С. 5.

[13] Заохочений О. Зілинським, кілька статей збірнику І. Лещишака присвятив і автор цієї статті. Він же видав збірник окремою книжкою:— Стоїть липка в полі. Лемківські народні пісні із с. Білична в записах І. Лещишака.— Едмонтон. 1992.

[14] Сто років історичних пісень В. Антоновича і М. Драгоманова. Український календар на 1974 р.— Варшава 1974.— С. 221—223.

[15] Володимир Гнатюк та збійський казкар // Дукля. 1962.— Ч. 1.— С. 63—71.

[16] Іван Панькевич як фольклорист.— Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.— Т. 4. кн. 1.—1969.— С. 110—117.

[17] Názory Bedřich Václavka na Didovou píseňa úkoly současňé folkloristiky // Bedřich Václavek a úkoly marxistické kritiky.— Václavkova Olomouc. 1972. Praha, 1975.— С. 133—136.

[18] *Дей О. І., Зілинський О., Кірчів Р., Шумада Н.* Український фольклор у слов'янських літературах.— К.. 1963.—64 с.

[19] Дукля.—1961.— Ч. 2.— С. 95—103.

[20] Життя і слово.— Торонто.—1972.— Ч. 1—9, 11—15.

[21] Торонто, 1972.—64 с. Ця цінна публікація не мала жодного відгуку на Україні.

лодимира Гошовського в цій галузі. Про застосування комп'ютера у фольклористиці О. Зілинський виголосив доповідь «Текст народної пісні — предмет машинного аналізу» на науковій конференції «Народна пісня і комп'ютер» у м. Брно 1972 р.[22] В ній він подав проект укладання за допомогою комп'ютера каталога народної пісні.

II. Обрядовий фольклор. Календарні та сімейно-побутові обряди, поєднані з народними іграми були центральною темою фольклористичних зацікавлень О. Зілинського. Їх вивченню він присвятив понад двадцять наукових праць. Серед них на першому місці слід назвати його кандидатську дисертацію «Народні ігри східних і західних слов'ян», яка і досі залишається в рукописі[23].

В основі праці українські обрядові ігри «зображального» характеру, подані в інтеретнічному контексті. Автор розподілив їх на п'ять груп: 1. Ріст рослин та сільськогосподарські роботи (Льон, Мак, Просо); 2. Тварини та люди (Горобець, Козлик, Качур, Заєць, Яструб, Вовк, Гуски, Жучок); 3. Сватання та вибір жениха (Зельман, Бояри, Княгиня, Дівка обирає чоловіка, Царевич біля міських мурів, Стовп); 5. Оплакування померлого («Коструб»).

Як бачимо, класифікація О. Зілинського цілком оригінальна, відмінна від усіх інших класифікацій. Кожна з вищенаведених груп ігор розглянута дуже детально, з поданням численних варіантів, на підставі яких він простежив генезу кожної гри, їх географічне розповсюдження (часто з картами та схемами), історичний розвиток у різних народів тощо.

Щодо вичерпності матеріалу і його наукового висвітлення, праця О. Зілинського не має рівної в усій слов'янській фольклористиці. Її написанню передували часткові наукові праці О. Зілинського про окремі ігри: «Смерть»[24], «Зельман»[25], «Ворота і мости»[26], «Дунай»[27], «Коструб»[28], «Ящір-Качур»[29] та інші.

Кілька праць він присвятив класифікації обрядових ігор, методам їх дослідження, походженню назв, їх історичному розвиткові, зв'язку з іншими фольклорними жанрами, інтеретнічним взаєминам, зокрема українсько-чеським та українсько-словацьким тощо. Він цікавився й іншими жанрами обрядового фольклору, зокрема колядками[30], веснянками[31], календарними звичаями[32], весільними піснями[33] і т. п.

[22] Text Lidové písne jako předmět strojového rozboru // Lidová piseň a samočinní počitač. 4. 1.— Brno, 1972.— S. 97—102.

[23] Народні ігри східних і західних слов'ян. Машинопис на 340 стор. зберігається в бібліотеці Інституту чеської літератури у Празі. Копія — в його сина Богдана Зілинського. На початку 70-х років автор переклав рукопис дисертації англійською мовою і за посередництвом П. Р. Магочі вислав Гарвардському університетові для видання. Рецензенти мали застереження до якості перекладу, тому О. Зілинський забезпечив новий переклад, цього разу бездоганний. Та незважаючи на те, після смерті О. Зілинського видання відсунено на задній план. Рукопис цінної праці О. Зілинського і досі знаходиться в Інституті українських студій Гарвардського університету. Її видання в найближчому часі не передбачається ні в українській, ні в англійській версіях.

[24] Vynášei smrti v historických proměnách.— Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Jazyk a Literatsra. 1. 1954.— C. 125—142.

[25] Hra na Zelmana a jiné hry o namlouvání nevěsty.— Ceskoslovenská rusistika.— Praha, 1956, ч. 3.— C.403—409.

[26] Hry na vrata a mosty v slovanském folkloru.— Slavia, 27, ч. 1.— S. 30—70.

[27] Jarní hra na Dunaj (Helečku) a její východoslovanské obdoby.— Slovenskú národopis, 9. Bratislava, 1961, ч. 4.— C. 610—627.

[28] Из истории восточнославянских народных игор (Костроба-Коструб).— Русский фольклор.—11.— Москва, 1968.— С. 198—213.

[29] Das ostslawische volkstumliche Spiel «Drache—Enterich».— Etnologia slavica. 1. 2. Bratislava, 1970.— C. 209—225.

[30] Старовинна колядка на Лабірщині.— Науковий збірник Музею української культури у Свиднику.— Т. 3.—1967.— С. 276—298.

[31] Lápadoukrajinské hajivky, ryndzivky a starobylá semantika jarních her a písní.— Slavia, 43, 1974.— C. 47—54.

[32] Výroční zvyky Ukrajinců východního Slovenska a jižního Polska v interetnickém Kontextu.— Národopisné aktuality, 13, Strážnice, 1976. ч. 1.— C. 17—26.

[33] Обрядові пісні села Красна на Лемківщині // Наше слово.— Варшава.—1975.— Ч. 31, 32, 34—37.— С. 5.

На початку 70-х років О. Зілинський опрацював цілий проект дослідження обрядового фольклору українців Східної Словаччини та план видання окремих монографій про народні звичаї й обряди. В 1971 році за його порадою я опрацював Питальник збирання календарних обрядів в українських селах Пряшівщини, який він грунтовно доповнив і ми цей тридцятисторінковий питальник як два співавтори подали до друку, спочатку у видавництво Культурного союзу українських трудящих Чехо-Словаччини у Пряшеві (де його відкинули), а в 1974 році, у перекладі словацькою мовою у Словацьке етнографічне товариство Словацької академії наук у Братіславі. Наперекір позитивним рецензіям, питальник і досі залишається в рукописі [34].

Цінні думки про обрядовий фольклор він висловив і у своїх рецензіях на публікації з української народної поезії, зокрема на монографії: «Поэзия крестьянских праздников» І. Земцовського [35] та «Хліборобська поезія слов'ян» Ю. Крутя [36].

Новизна поглядів О. Зілинського на справу дослідження українських обрядових зображальних ігор полягала в тому, що він поставив під сумнів традиційні твердження про глибоку старовинність цих ігор. На підставі структурально-типологічного дослідження він довів, що ігри, походження яких дослідники залучали до первіснообщинного ладу, в дійсності виникли у середньовіччі або й пізніше.

III. Думи та історичні пісні. Структурально-типологічний метод, побудований на дослідженні великої кількості варіантів, О. Зілинський застосував і при дослідженні українських дум. На Сьомому славістичному з'їзді у Варшаві 1973 року О. Зілинський прочитав доповідь «Українські думи та проблематика розвитку слов'янських народних епосів» [37], в якій піддав критиці історико-типологічний напрям при дослідженні цього жанру. Він спростував майже аксіомне твердження про спорідненість українських дум з російськими билинами. На його думку, думи більш споріднені з південнослов'янським історичним епосом, головним чином, з т. зв. «бугарштицами». У статті «Давня українська та польська дума» [38] О. Зілинський висунув ряд аргументів проти загальноприйнятого погляду Ф. Колесси, що українські козацькі думи виникли на грунті похоронних голосінь.

Завершенням доробку О. Зілинського в справі вивчення українських дум була його майже двохсотсторінкова розвідка «Дослідження дум за останніх сорок років» (1928—1969), яка продовжує капітальну роботу Катерини Грушевської, опубліковану як вступ до її «Корпусу українських дум». Це глибокий аналіз внеску українських радянських фольклористів у справу дослідження дум, але й нещадна критика всієї української радянської фольклористики. Ось до якого висновку дійшов О. Зілинський: «Здається, що після праць Ф. Колесси та К. Грушевської в українській та слов'янській фольклористиці не було створено нічого, що дорівнювало б цим працям за новістю наукових ідей і грунтовністю опрацювання... Сьогодні, після сорока років, що ділять нас від видання Грушевської, ми примушені ствердити, що оспоренню підлягають майже всі основні корективи старших поглядів на думи, що встигли стати вже для декого майже аксіомами». І це було написано в часі, коли К. Грушевської не вільно було навіть згадувати!

Вищенаведену працю, як і працю про обрядові ігри, О. Зілинський написав для Гарвардського університету, який з його ініціативи мав перевидати «Корпус» К. Грушевської. Хоч від написання розвідки минуло вже тридцять років, вона й досі залишається в рукописі. Досі не

[34] Коли ми довідались, що причиною затримки видання було моє співавторство, я погодився, щоб питальник вийшов лише під іменем О. Зілинського, однак ідеологічна цензура розгадала наш маневр і заборонила друкувати його.
[35] Slavia — 1975.— № 4.— С. 424—426.
[36] *Там же*.— С. 426—427.
[37] Ukrajinské dumy a problém vývoje slovanských lidových eposů.— Praha, 1973.— С. 169—180.
[38] Dawna duma ukrajińska i polska w swietle danych historicznych.— Slavia Orientalis, 22.— Warszawa, 1973, ч. 4.— С. 439—450.

видана і 70-сторінкова праця Зілинського «Українська історична пісня XV — XVIII ст.», написана польською мовою незадовго до його смерті. В ній він підкреслив, що з-поміж усіх слов'янських народів найбільше історичних пісень має Україна. І тут він піддав критиці українську радянську фольклористику, яка творцем дум вважала «народ взагалі», а класифікувала їх за принципом періодизації історії України. На його думку, думи створив не «народ взагалі», а конкретне суспільне середовище. В основу їх періодизації Зілинський запропонував узяти хронологічний принцип за окремими століттями. Праця О. Зілинського могла б стати основою нового критичного видання українських історичних пісень. На жаль, вона і досі залишається в рукописі.

IV. Балади. Баладами О. Зілинський почав займатися вже на початку своєї фольклористичної діяльності, в 50-х роках, зокрема в своїх історично-порівняльних роботах про чесько-українські та польсько-українські зв'язки у народних піснях [39].

Чимало уваги він приділив баладам у своїх працях про класифікацію та періодизацію пісенного фольклору, головним чином у доповіді «Проблеми історичної класифікації пісенного фольклору», зачитаній на Шостому з'їзді славістів у Празі 1968 р. [40], в якій піддав критиці тенденції шукання в баладах «палеонтологічних» сюжетів, замість дослідження історичних реалій у них, переважно на основі стилістичних явищ. Глибшому вивченню він піддав балади лише на переломі 60—70-х рр. у зв'язку з дослідженням народних обрядових ігор. В 1972 р. він опублікував розвідку «Скоморохи і традиція народних ігор і балад» [41], в якій вказав на роль мандрівних акторів у творенні та поширенні балад на території України.

Найбільший внесок О. Зілинський зробив у дослідження балад карпатського регіону, яке в 70-х роках стало центральною темою його наукових зацікавлень. На жаль, з багатющого свого доробку в цій галузі він встиг опублікувати лише невеличкі розвідки: «Народні балади бачванських русинів» [42] та «Народні балади східнословацьких українців в їх інтеретнічних взаєминах» [43]. Всі інші його праці з цієї ділянки з'явилися друком лише після його смерті, або й досі залишаються в рукописах. Як і в дослідженні дум та обрядових ігор, у справі дослідження балад О. Зілинський значно випередив українську фольклористику 70—80 років, яка замість того, щоб взяти його принципи класифікації та періодизації балад і далі їх розвивати, однозначно відкинула їх і пішла стежками застарілої традиційної класифікації [44].

Найвизначнішою працею О. Зілинського в галузі дослідження балад є його 635-сторінковий збірник «Українські народні балади Східної Словаччини», упорядкований ним на переломі 60—70 років. Він містить 485 текстів (в тому числі 136 самостійних баладних сюжетів) та 255 мелодій народних балад, записаних на невеличкій території Пряшівщини (3.500 кв. км) протягом 150 років різними збирачами. Значна частина балад ніколи раніше не публікувалася. Це — найбільша регіональна збірка не лише в українській фольклористиці, але й в усій Слов'янщині. Та й у європейському контексті немає такого об'ємного і так старанно опрацьованого корпусу балад.

Збірка відкривається грунтовною вступною розвідкою «Підбескид-

[39] O ukrajinských a polských vlivech ve valašskem písňovém folkloru.— Národopisný věstník československý, 33. Praha, 1956.— С. 173—192.

[40] Problém historické klasifikace slovanského písňového folkloru.— Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistu.— Praha, 1968.— С. 397—405.

[41] Skomoroši a tradice Lidových her a balad.— Slavia, 41, 1972, ч. 2.— С. 136—152.

[42] Народни балади бачваньских руснакох // Шветлосц.— Нови Сад, 1973.— № 4.— С. 469—482.

[43] Ludove balady východoslovenských Ukrajincû v jejich interetnických vztazich.— Slovenský národopis, 22, Bratislava, 1974, ч. 1.— С. 17—45.

[44] В монографії О. І. Дея «Українська народна балада» (Київ, 1986) про класифікацію О. Зілинського сказано: «О. Зілинський розподіляє 134 сюжети українських балад, записаних у Східній Словаччині, на 21 тематичний цикл... Вже сам наведений перелік виявляє певну розпливчатість класифікаційної структури, зумовлену загальністю й схематичністю визначення теми» (с. 57—58).

ські народні балади» (с. 8—38), що містить всебічний огляд цього фольклорного жанру. Біля кожної балади наведено місце її запису, а в коментарях, які займають 89 сторінок (546—635) подано точну паспортизацію кожної балади (ім'я та вік співака, ім'я записувача, рік запису, джерело публікації та посилання на паралелі даної балади у фольклорі інших слов'янських та західноєвропейських регіонів). Тут же подано детальну інформацію про історію розвитку даного баладного сюжету, шляхи його міграції, словник діалектних слів, карту запису балад з наведенням їх кількості в кожній місцевості, покажчики інформаторів, населених пунктів та пісенних початків; резюме словацькою та німецькою мовами.

У ряді випадків коментар Зілинського переростає у вичерпну наукову студію про даний сюжет. До збірника долучено 18 кольорових ілюстрацій найвизначнішого художника Словаччини українця Дезидерія Миллого, народного художника та ректора Академії образотворчого мистецтва у Братіславі.

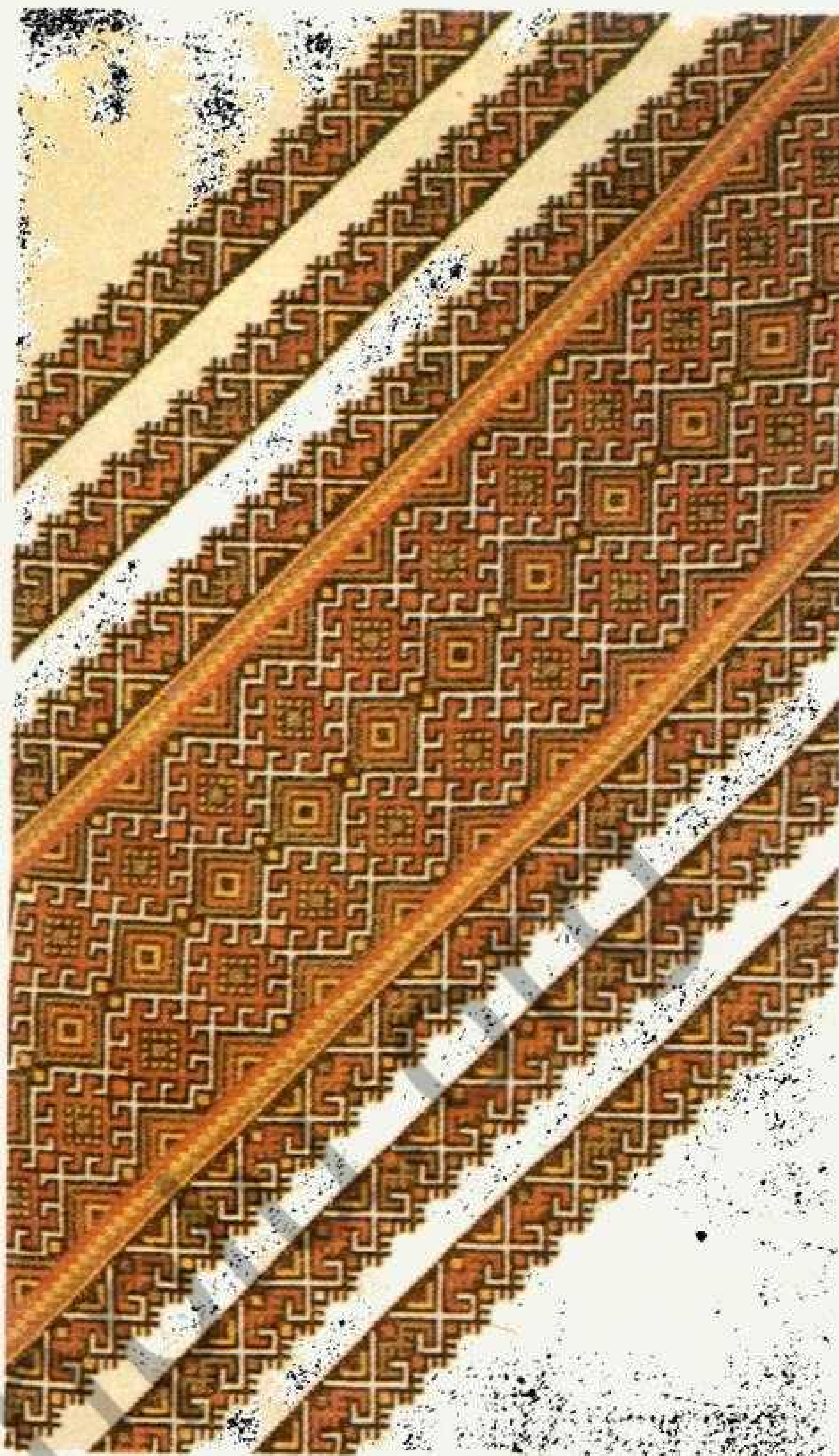
Отак старанно підготовлений збірник, над яким О. Зілинський інтенсивно працював кілька років, в 1970 р. було передано в Українську редакцію Словацького педагогічного видавництва у Пряшеві. Обидві «внутрішні» рецензії (ленінградського фольклориста Б. Путілова та автора даної статті) було високо позитивними і книжку було здано до друку. Друк був досить складним і тривав понад рік. Тим часом у Чехо-Словаччині настала т. зв. «консолідація», жертвою якої став і О. Зілинський. Хоч він ніколи політикою не займався і не був членом жодної партії (якщо не рахувати членство в Організації українських націоналістів під час війни), його було звинувачено в поширенні «антирадянських», «контрреволюційних» і «буржуазно-націоналістичних» ідей на Пряшівщині і за наказом партійних органів (не без ініціативи місцевих українських діячів) весь набір книжки «Українські народні балади Східної Словаччини» після останньої сторінкової коректури було знищено. Безслідно пропали оригінал та обидві копії рукопису праці. Чудом зберігся лише комплект коректорських гранок цієї цінної публікації, як документ варварського злочину тоталітарного комуністичного режиму[45]. Книжка і досі чекає на видавця.

Після невдачі з виданням «Українських балад Східної Словаччини» О. Зілинський почав ще інтенсивніше займатися дослідженням творів цього жанру, поширивши сферу свого зацікавлення на весь карпатський регіон. Протягом кількох років він уклав «Каталог народних балад в області Західних Карпат», який охоплює посилання на 2.039 балад словаків, чехів, поляків та українців та 282 детальні аналізи окремих баладних сюжетів. Щодо всебічності, грунтовності та вичерпності опрацювання баладних сюжетів, праця О. Зілинського не має рівної в цілій слов'янській фольклористиці. На жаль, видання каталога автор вже не дочекався. Книга вийшла у 1978 р., (тобто через два роки після його смерті) у видавництві Чехо-Словацької академії наук у Празі[46].

[45] Наводжу точні бібліографічні дані цієї знищеної праці з її титульного листа: Українські народні балади Східної Словаччини. Упорядкував Орест Зілинський. Головні автори записів, що публікуються вперше: Є. Врабцова, А. Дулеба, А. Каршко, М. Шмайда. Музичний матеріл підготувала Т. Гошовська-Кудрнова. Художньо оформив Д. Миллий. Словацьке педагогічне видавництво — відділ української літератури в Пряшеві, 1971 р. В 1986 році, коли злочин навколо видання став загальновідомим, новий завідуючий відділом української літератури СПВ у Пряшеві Петро Бегені виявив бажання видати «Українські народні балади Східної Словаччини» О. Зілинського. Праця знов опинилася на столі завідуючого ідеологічним відділом крайкому партії в Кошицях Ю. Гамрака, який дав згоду на її публікацію під умовою, що із вступної статті буде викреслено імена М. Шмайди та М. Мушинки, які в той час були «на індексі». Пізніше виявилося, що ці імена (разом з іншими сумнівними» іменами) часто згадуються в коментарях. Врешті-решт після довгих переговорів ідеологічний відділ запропонував, щоб книжка Зілинського була видана без вступної статті та коментарів. З таким рішенням не міг погодитися ні син О. Зілинського Богдан, ні автор даної статті і книжка так і не вийшла друком. Сьогодні на перешкоді до її видання стоять економічні фактори — брак фінансів.

[46] Lidové balady v oblasti západních Karpat. Interetnická skupina.— Studie Československé akademie věd, 13, Praha, 1978.—140 c.

М. Г. Покиданець.
Карпатські дороги.
Рушник, 1992.





М. Г. Покиданець.
Золота осінь.
Рушник, 1992.



М. Г. Покиданець.
Зоряна ніч.
Рушник, 1992.



М. Г. Покиданець.
Наволочка, 1992.
Фоторепродукції В. Хлібцевича.

В тому ж 1978 р. вийшла друком і пізніша 440-сторінкова книжка О. Зілинського «Словацька народна балада в інтеретнічному контексті»[47]. Вона містить 40 основних словацьких балад інтеретнічної групи (тобто таких, що зустрічаються і в інших слов'янських народів) та їх паралелі в українському, словацькому, моравському та польському фольклорі — разом 220 балад, здебільшого з мелодіями. Книжка містить грунтовну вступну статтю (с. 11—89) та обширні коментарі до кожної балади (с. 337—403), а також грамплатівку із зразками польових записів балад (укладену С. Бурлаковою). Словацька академія наук в Братіславі оголосила працю О. Зілинського про словацьку баладу найвизначнішою народознавчою публікацією 1978 року і то в часі, коли в українській пресі ім'я О. Зілинського знаходилося під суровою забороною.

Обидві книжки О. Зілинського здобули високу оцінку у фаховій пресі Чехії, Словаччини, Польщі та інших країн. Преса України та Пряшівщини про них мовчала, хоч український матеріал в них знаходиться на першому місці[48].

У спадщині О. Зілинського є рукописи двох інших його неопублікованих праць про балади, написані безпосередньо перед смертю (у квітні та червні 1976 р.) польською мовою: «Polska, slowacka a lemkowska balada ludowa» (33 машинописних сторінок) та «Stosunki interetniczne w balladach ludowych polskiego Slaska» (18 машинописних сторінок).

В обох зосереджено велику кількість варіантного матеріалу, який дозволив йому простежити шляхи еміграції окремих баладних сюжетів у прикордонній області нинішньої Польщі. Для польської фольклористики ці праці мають першочергове значення не лише тому, що в них вперше застосовано типологічний метод історичного дослідження польської балади, але й тому, що в ній вперше використано багаті матеріали із рукописного архіву Краківського етнографічного музею. О. Зілинський довів, що найбагатшою «баладою» територією Польщі є район Сізелії, де записано 80 баладних сюжетів, з яких 45 має ширший інтеретнічний характер[49].

Вже отой стислий огляд фольклористичної діяльності О. Зілинського свідчить про його суттєвий внесок у розвиток української фольклористики, яка в силу об'єктивних та суб'єктивних причин, викликаних не науковими, а суто політичними аспектами, його недооцінювала, а то і явно ігнорувала.

В повоєнний період і зокрема в 60—80-і роки українська фольклористика в галузі теорії значно відрізнялася не лише від європейської, але й слов'янської та навіть російської науки про народну поетичну творчість. О. Зілинський, вихований на принципах західноєвропейської науки, краще, ніж хто інший, бачив це відставання і, як свідомий українець, вважав своїм моральним обов'язком, всупереч всім обставинам, сприяти подоланню такого сумного стану справ. На жаль, сфера його впливу на розвиток української фольклористики постійно звужувалася, а врешті-решт двері на Україну для нього герметично закрилися[50].

[47] Slovenska ludová balada v interetnickem kontexte.— Klenotnica slovenskej ludovej kultúry, zv. 12.— Bratislava, 1978.—440 с.

[48] Працю «Народні балади в області Західних Карпат» використав у монографії «Українська народна балада» (на жаль, про її автора дослідник не побажав чи й не міг згадати хоча б у примітках, що є красномовним свідченням про стан тодішньої української фольклористики).

[49] Детальніше про внесок О. Зілинського в справу дослідження балад див.: M. Mušinka. Prínos Oresta Zilynsého pre výskum slovanskej ludovej balady.— Slovenský národopis, 32, 1984.— С. 155—162.

[50] Щоб ілюструвати ставлення української науки до О. Зілинського, варто згадати такий випадок. Під час Шостого міжнародного з'їзду славістів, що відбувся у Празі в серпні 1968 р., з ініціативи О. Зілинського та зі згодою оргкомітету з'їзду було скликано неформальну зустріч усіх україністів-учасників з'їзду (а було їх понад п'ятдесят з різних країн), щоб поговорити про актуальні питання дальшого розвитку україністики як науки. Делегація України відмовилась брати участь у такій

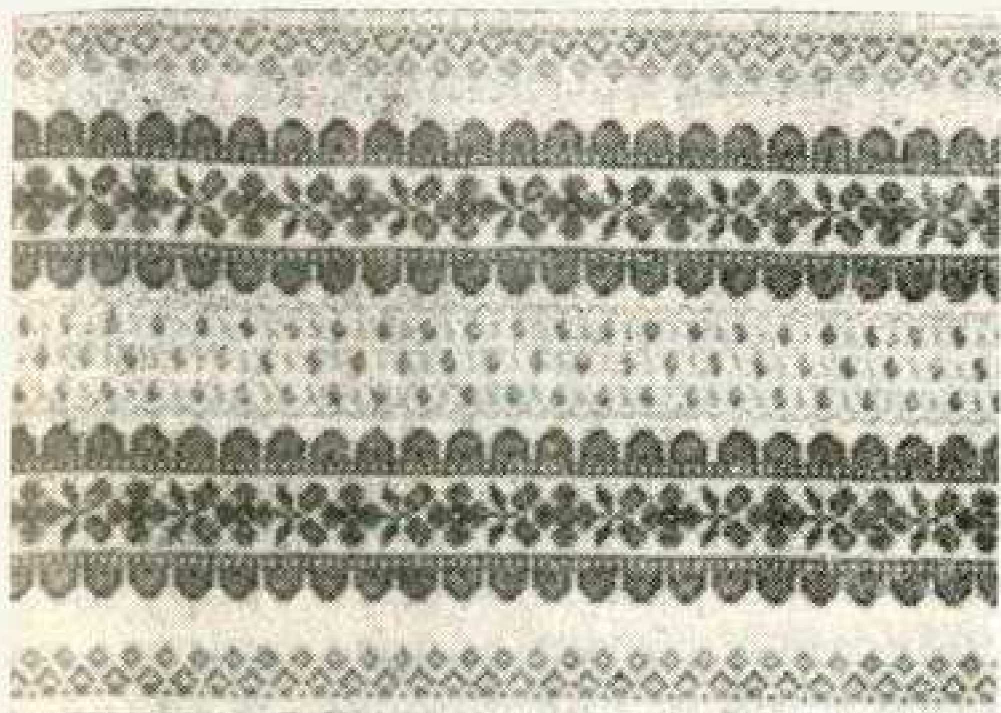
В чому ж полягає конкретний внесок О. Зілинського в українську фольклористику? 1. Він піддав критиці механічне застосування методики традиційної історичної та порівняльної шкіл для української фольклористики і висунув новий шлях дослідження, який умовно можна було би назвати історико-структурально-типологічним методом. 2. На підставі цього методу він грунтовно дослідив українські думи, історичні пісні, обрядові ігри та балади карпатського регіону. 3. Він одним з перших в українській фольклористиці висунув думку про потребу застосування комп'ютерної техніки для вивчення фольклорних явищ.

Фольклористичні праці О. Зілинського і досі не втратили своєї актуальності. На жаль, вони розкидані по різних важкодоступних журналах та збірниках або залишаються в рукописах. Їх публікація окремим виданням була б значним збагаченням української фольклористики, тому зробити це треба якнайскоріше і якнайретельніше.

Пряшів
Словаччина

Микола МУШИНКА

зустрічі, а її голова І. Білодід вислав на неї двох спостерігачів. Вже перший виступ О. Зілинського, в якому він на підставі статистики українознавчих доповідей на дотеперішніх з'їздах об'єктивно висвітлив стан україністики та інших галузей славістики, викликав негативну реакцію обох спостерігачів. О. Зілинський, в інтересах пожвавлення українознавчих досліджень та їх координації, запропонував заснування Міжнародної асоціації україністів (за зразком Міжнародної асоціації русистів), що спостерігачі сприйняли як суд над наукою України (яка ніби успішно розвивається як ніколи раніше і ніяка міжнародна асоціація їй не потрібна). На знак протесту спостерігачі демонстративно залишили засідання. Тут, мабуть, треба шукати одну із причин неласки офіційної української науки до особи О. Зілинського.



60-річчя
ГОЛОДОМОРУ В УКРАЇНІ

НАРОДНА ПАМ'ЯТЬ ПРО ГОЛОДОМОР

Понад півстоліття приховувалась від громадськості одна з найбільш трагічних сторінок історії нашого народу, що пов'язана з голодомором 1932—33 років на Україні. Лише в середині 80-х років офіційно визнано, що цей голод був справжньою трагедією народу, викликаний злочинним курсом сталінської політики щодо селянства [1].

Якщо під тиском суворого вето на цю тему з боку керівництва радянської держави мовчала вітчизняна історіографія, то не «мовчала» про страхітливі події того часу народна пам'ять. Спогади про голод на Україні передавались з уст в уста від одного покоління до другого. Жахлива драма народу знайшла відображення у фольклорі.

Звичайно, замовчування цього лиха негативно відбилося на стані збереження і охорони фольклорних першоджерел. Народні твори такої теми часто-густо не записувались збирачами, а якщо й записувались, то в незначній кількості. Тому багато народнопоетичних зразків майже не дійшло до нас. Нині по крихтах доводиться вишукувати фольклористам народнопісенні матеріали про названі події.

За час більше як тридцятирічної роботи по збиранню фольклору у різних регіонах України (Сумщині, Харківщині, Чернігівщині, Полтавщині, Київщині, Черкащині, Вінниччині), в процесі якої було зафіксовано на магнітофонну стрічку понад 30 тисяч пісенних творів, нам поталанило натрапити на унікальний зразок — голосіння про голодомор.

Але перш ніж звернутися до твору, хотілось сказати кілька слів про самий жанр, який вимагає сьогодні особливо бережного ставлення з боку збирачів фольклору. Бо якщо на початку 60-х років можна було записати десятки прикладів даного типу народної творчості (в нашій колекції їх понад 60 зразків), то наприкінці 80-х — поодинокі. Це свідчить про те, що за останні роки йде процес коли не відмирання, то принаймні послаблення цього давнього жанру у побуті народу. До речі, голосіння взагалі важко записувати, адже поза похоронним обрядом «не годиться» голосити. Тож доводилося умовляти жінок — знавців вказаного жанру — поголосити, щоб залишити для майбутніх дослідників зразки високого мистецтва слова і музики.

Отже, пропоноване читачеві голосіння, або, як назвала його виконавиця, «Туга за братами як під голод померли», цікавий для нас не тільки як художній витвір рідкісного нині жанру, але і як історичний документ, що правдиво висвітлює трагічну долю українського селянства, як свідчення очевидця, людини, що сама пережила пекло голодомору.

Твір записаний у 1976 р. від Пономар Поліни Яківни 1914 року народження, жительки с. Лучки Липоводолинського р-ну Сумської обла-

[1] Див.: Голод 1932—1933 років на Україні.: очима істориків, мовою документів.— К., 1990.

сті, де у 1933 році особливо лютував голод. Крім цього, від співачки нами зафіксовано ще п'ять голосінь: за батьком, за матір'ю, за сестрою, за дочкою, за сином. Всі вони відзначаються поетичністю текстів, глибиною емоційного вислову у відображенні скорботного стану людини, тонким відбиттям порухів душі. Характерна для жанру речитативно-схвильована декламація витримувалася в кожному разі в стабільній квінтовій звуковисотній межі, не руйнуючи композиційної цілісності поетичної структури.

Проте «Туга за братами» значно відрізняється від попередніх творів даного жанру, виконаних народною майстринею. Текст твору несе на собі риси нової доби. Моменти особистого і суспільного життя, почерпнуті з тієї страшної для українського народу реальності, складають основу голосіння. Під впливом нового змісту певних змін зазнала і традиційна поетика, характер словесно-поетичних висловів голосіння. Тут, крім типового поетичного звернення — оклику до померлого, відсутні майже всі інші застарілі словесні штампи жанру, пов'язані з мотивами докору, скарги, спрямованих до покійних, очікування їх в гості тощо. Хоча загальна музично-поетична розробка названої поховальної композиції виконана за законами старовинних голосінь, що наочно підкреслює в владу традиції жанру.

Стосовно виконавиці і по суті авторки цього оригінального твору, то слід зауважити, що нам пощастило зустрітися з справжнім майстром голосіння, жінкою, що володіла непересічним талантом імпровізатора. Поліна Яківна пережила, очевидно, велике горе, що залишило глибокий слід в її душі і вилились згодом в художній твір, хвилюючу поему-спогад про минулу трагедію. Ми бачимо виконавицю то безпосереднім учасником подій, яка поринає в емоційний склад плачу, то свідком — інформатором, що віддається роздумам про всенародне горе.

Вважаємо, що співачка знайшла для відображення своїх почуттів найкращу з можливих народнопісенних форм, а саме — голосіння. Тому «Туга за братами», яка становить собою концентрацію людських переживань, є пам'ятником тієї епохи, яка відтворена в голосінні [2].

Сподіваємось, що дана публікація зацікавить читача не тільки своєю художньою переконливістю, але і правдивим висвітленням однієї з найболючіших тем нашого минулого і, можливо, дасть поштовх до подальших пошуків аналогічних творів про народну трагедію, збирання яких, вважаємо, є нашим обов'язком перед пам'яттю безвинних жертв голодомору.

Поряд з голосінням пропонуємо кілька народних прислів'їв та приказок, які записані на Сумщині і в тій чи іншій мірі асоціюються з даною темою.

Ніжин

Валентин ДУБРАВІН

ТУГА ЗА БРАТАМИ

(«Як під голод померли»)

Мої братіки, та мої молодісінькі,
А мої братіки, та моїріднісінькі,
Та я ж думала вас воспитать,
Як наша матуся вмерла.
А воно ж підскочив тридцять третій.
Та скільки ж ми того бур'яну переїли,
А скільки ж ми тих котиків переїли.
А мої братіки, та мої молодісінькі,
Та мої братіки, та мої малесенькі,
Та я ж думала вас воспитать,
Як наша матуся вмерла.

[2] Обсяг нотного тексту голосіння не дозволяє тут його вмістити. Він подається у збірнику «Обрядові пісні Слобожанщини», який знаходиться у вид-ві «Музична Україна».

Та куди ж я не ходила, та куди ж я не добивалась,
Та щоб вас іздать, та щоб вас воспитували.
А вас же ніхто не приймав та їсточки не давав.
Та ви ж ходили та бур'янець їли, та я ж із вами.
Та я ж зосталася та й досі горюю.
А ви же діточки, мої братічки,
Та ви ще й дужче горювали, як з голоду вмирали.
Та я ж було на вас як дивлюся,
Та я б не знаю, відкіля б я вам їсточки дістала.
Та я ж не могла, бо ніде нічого не було.
Та в нас же хоч що було, так позабирали.
Та чого ж вони не жаліли
Таких малесеньких та дрібнесеньких?
Та мої братічки, та моїріднесенькі,
Та я тепер як здумаю, так які б же ви були,
Та й повиростали б гарні,
Та мої братіки, та мої соколочки.
Та як же вам трудно було, та й мені з вами трудно було.
Та вже весна, та вже і житечко поспіває,
А ви ж ходите да кажете:
«Ой сестричко наша, та нам із поля хоч колосочков принеси».
Та я ж було назбираю та принесу,
Та намну, та натовчу, та й наварю.
А ви же кажете, що нам мало це,
Дайте ж нам ще їсточки.
Та я ж вас і годувала, та ви ж і померли.
Та ви ж померли, та тоді ж і татусь наш вмер.
А я ж зосталася, мої братіки, моїріднесенькі.
А тепер, як вспом'яну, так як мені трудненько на душі,
Та як же мені гірко на серці,
Що ви ж померли не хворобою,
А вас же голодом подушили.
Та вам же нівідкіля нічогісінько не давали,
Та скільки ж тоді людей на ходу померло.
Та в нашому селі за один день
По тридцять душ на кладбище везли.
Та я як здумаю, та як же трудненько,
Та трудненько було й мені.
Та трудно же було і людям.
Та шо ж воно таке й було,
Що не давали людям життя?
Та за шо ж вони мучили,
Та за що ж іздівалися?
Та як подивишся —
Та й старі, та й малі,
Та й середнього віку,
Та всякі усякі мерли.
Та як же було гірко, та як же було трудно.
А тепер, хто остався із тридцять третього,
Та тепер як зійдемось, та й згадаєм.
Та як же так гірко було.
Ой Боже ж мій, Боже.
Ой Боже ж мій, Боже,
Ой Боже.

ПРИСЛІВ'Я ТА ПРИКАЗКИ ПРО ГОЛОД

1. Все видали, як голодали.
2. Не милий світ, як пустий живіт.
3. Від голоду у дитини присох живіт до спини.
4. І стар, і молод пережили голод.
5. Голод голих любе.
6. Життя б'є, як хліб є.
7. Покійні не голодують.
8. Голодному і вдень і вночі на умі калачі.
9. Для селянина збіжжя краща їжа.
10. Серп і молот принесли голод.
11. При комуні — пусто в клуні.
12. Прийшов новий світ — затягніть живіт.
13. План на п'ять літ — підтягніть живіт.
14. Пий воду, їж бур'ян та виконуй п'ятирічний план.

Останнім часом композитори України звертаються в своїй творчості до теми, яка довгі роки замовчувалась. Голодомор в Україні в 32—33-х роках, цій даті присвячувались твори, які прозвучали в минулому році на «Київ Мюзік Фесті», а також на концертах у Львові цього року. Тема ця гостра і болюча для кожної людини і потребує до себе особливого композиторського ставлення і втілення. Згадуючи безневинні душі, що загинули під час голоду-геноциду 32—33 роках, а також і тих, яких замучили в роки репресій тоталітарного режиму, митці своїми художніми творами своєрідно вшанують їх пам'ять.

Сприяв появі цих творів Конкурс композиторів на найглибше відтворення в музиці трагічних сторінок історії українського народу імені Іванни та Мар'яна Коць (американські видавці, меценати мистецтва). Вперше цей конкурс пройшов 1992 році. Твори, що там виконувались, були у концертах «Київ Музік Фесту». Надовго запам'ятались слухачам виразне звучання, яке викликало емоційне потрясіння у слухачів, творів В. Бібіка, І. Карабіца, В. Губи, В. Рунчака, Г. Овчаренко, М. Скорика.

Лихі сторінки історії українського народу знайшли відбиття у композиціях, що прозвучали як спомин про тих, які залишилися в тих страшних роках назавжди. Важко було композиторам музичними звуками торкнутися пекучих ран історичної правди. Розмовляючи з митцями, я відчула, що кожний вкладав у сторінки творів власну душу, власне відчуття і розуміння тих подій.

Серед творів, написаних на цю тему, є симфонічні, вокально-симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні. В кожному з жанрів митці знаходили саме ті засоби виразності, які найбільш глибоко допомагали розкрити образну сферу композиції.

Так у вокально-симфонічному творі «Молитва Катерини» Івана Карабіца композитор підсилює поетичну декламацію, вражаючого за своїм змістом тексту, звучанням дитячого хору і оркестру. Композитор розповів, що коли він почув по радіо, як читає свої вірші Катерина Мотрич, в нього одразу виникло звучання цього голосу з оркестром, і зразу ж виник задум включити дитячий хор. Емоційно-схвильовано звучить соліст-дискант, а потім і весь хор на таких вражаючих душу словах: «Мамо, матусю! Хлібчика дай!». Проникливо з'єднались в єдиній молитві і дитячий хор, і голос самої поетеси, і пластичні лінії симфонічного оркестру. Цей твір викликав у залі емоційний відгук, багато хто з слухачів плакав, бо твір пройнятий справжньою людською емоцією.

Харківський композитор Валентин Бібік серцем написав «Плач та молитву» (твір отримав другу премію Конкурсу, перша премія не присуджувалась). Затамований біль, переживання людини — ось що відчувалось в принишклому залі, коли оркестр своїм по-особливому проникливим звучанням, відкривав найпотаємніші думки про минуле, примушував слухачів співпереживати події тих лихих часів.

Третю премію конкурсу за твір «Жалоба» одержав Збігнев Багінський (Польша) з цікавими сонорними знахідками, використанням полізвучання хору та окрестру, що безперечно підсилило емоційне враження твору. Приємно те, що у відтворенні такої теми взяли участь композитори інших країн, композитори різні за віком. Багато композицій, які є відгуком на ту апокаліптичну трагедію, створили молоді автори, підтвердивши достойними творами, що ці події хвилюють їх, сьогоднішніх 30 літніх митців.

Спеціальну премію жюрі для композиторів до 30 років отримала Галина Овчаренко за композицію «Обпалена мальва» — вокально-симфонічний твір на вірші Валентини Отрощенко. Композиторка в масштабній трьохчастинній композиції знайшла художньо правдиве рішення теми. Особливо вдало використано в цьому творі хорові барви. Хор виступає як емоційна барва партитури, він активний учасник розвитку музичної драматургії, образно відтворює градації людських

емоцій. Скорботні інтонації і в дискантовому соло, і в соло флейти — все це ніби «плач» за загиблими в голодоморі. І хоча авторка кульмінаційною робить третю частину з її насиченим напруженим оркестровим звучанням для слухачів психологічно важливим є кода-завершення, де на тлі самотнього співу флейти звучить беззахисний дитячий голос: «Господи. Не дай перемерти!». Не випадково діти, яких так багато загинуло під час цих трагічних подій, стали головним образом у багатьох музичних творах. Діти — це майбутнє народу, його надії і сподівання. Тому, мабуть, митці, розкриваючи перед нами найстрашніші сторінки, використовують звучання дитячого хору або солістів — дискантів. Таке звучання обпікає душу слухача своєю щирістю, непідробністю емоцій. «Обпалена мальва» Галини Овчаренко, «Молитва Катерини» Івана Карабіца — твори, які своїм яскравим образним змістом, складають кращі сторінки цього реквієма.

У Львові під час проведення Концертів пам'яті жертв Голодомору, прозвучало 29 творів присвячених цій даті. Серед них найбільше вразили своєю глибиною у розкритті теми симфонічна поема «1933» Мирослава Скорика, «Єктенія заупокойна» Євгена Станковича, «Дума про тридцять третій» Геннадія Саська, «Притча про хліб і голод» Віктора Камінського, «Молитва Божій Матері» Володимира Зубицького. Аналізуючи всі твори, що вже прозвучали, можу сказати, що композитори дуже велику увагу приділяли слову, так на вірші О. Олеся були створені дві кантати «Голод» — харків'янки Л. Донник та киянки О. Матвійчук. Гострота звучання поетичної інтонації О. Олеся ще більше була підкреслена музичними засобами виразності.

З творів камерного жанру особливої розмови заслуговує «Вісім трагічних картин» Володимира Губи. В назвах частин «Плакуча верба», «Озброєні сілуети», «Біля колиски», «Божевільна ворожка», «Порожні хати», «Примари смерті», «Голосіння», «Перед свічкою» — свідчать про образний емоційно-наснажений зміст. Вони за своєю гостротою психологічного малюнка нагадують мені новели-свідчення С. Васильченка і Б. Антоненка-Давидовича, вірші О. Олеся про голод 1919—21 років. Виразність кожного інструменту тріо настільки опукла та рел'єфна, що інколи здається, що ми чуємо не гру, а речитатив декламатора, коли кожна інтонація ніби врізується в слухача. Володимир Губа в цьому творі виступив в кращих якостях свого обдарування: пронизлива образність при лаконізмі використання засобів музичної виразності.

Протягом цього року двічі в концертах звучала Симфонія № 5 Левка Колодуба, яка присвячена пам'яті жертв голодомору та кривавих репресій 30-х років. Для Левка Колодуба є в цьому і власне умотивування: страшна доба забрала у нього батька. Симфонія № 5 сприймається як масштабний Реквієм для оркестру, де у трьох частинах постають образи великої трагедійної сили. Твір складається ніби з трьох великих розділів. Зміст симфонії — це роздуми митця над трагічними подіями різних часів.

У першій частині перед слухачами розгортаються страшні роки репресій. Трагічні колізії людської долі передаються через призму світовідчуття сучасного митця. Так, думний наспів, який проходитиме через усю симфонію, символізує вічно живу силу духу народу. Протиставлення епіки викладу інтонацій думного наспіву з вихорем-навалою звукових комплексів, які ніби конденсують сили зла — образно характеризують напружений, насичений драматичними подіями людськими стражданнями час.

Музична драматургія симфонії грунтується на зміні контрасних планів образно-інтонаційного розвитку, який набуває в деяких епізодах конфліктної загостреності, а в деяких виразного співставлення. Так, введення композитором давніх лаврських розспівів, молитовних речетацій, а також своєрідної тембрової інтонації церковних дзвонів — викликають думки про вічні цінності, якими є життя, оточуюча природа, віра в істину. Мотиви церковних піснеспівів, що з'являються у другій половині другої частини, проходять, як і думні інтонації, через весь

твір, несучи в собі «катарсис» людської душі. Через молитву, через своєрідну спокуту — ствердження справжньої духовності в 3 частині симфонії. Автор протиставляє руйнівним силам зла молитовний хорал струнних, в якому виразно звучить мотив духовного примирення. Екстатично просвітлений фінал симфонії — це вікова народна мудрість, яка дає сили для життя, сприймання буття природи, в якій найбільша цінність то є людина, яка повинна нести Добро, Красу, Злагоду.

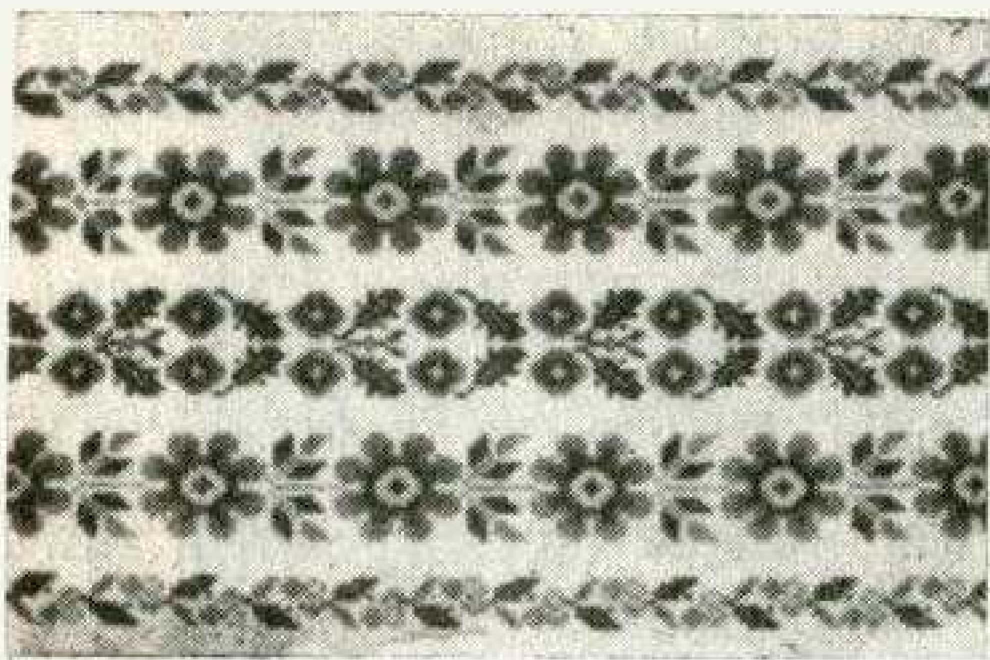
На вечорі Скорботи і Пам'яті, який проходив у Києві у дні вшанування пам'яті загиблих у зв'язку з 60-річчям голодомору в Україні, прозвучав новий твір Євгена Станкевича на вірші Дмитра Павличка «Панахида» для хору солістів, читця та симфонічного окрестру. В VI частині твору соло виконала Народна артистка України Ніна Матвієнко. Це було потрясіння від особливої трагічної інтонації, яку знайшла співачка десь в глибині своєї душі. Бо таке звучання голосу, вимова слів народжується в самому серці. Поєднання співу академічної капели «Думка» з своєрідним тембровим забарвленням хору Верьовки, з багатством звучання симфонічного оркестру — ось що допомогло композитору відтворити в музиці шекспірівську велич, глибину національної трагедії українського народу.

Народження цього масштабного вокально-симфонічного твору, цих трагічних хорових фресок — відбулось у співпраці композитора і виконавців. Виконання цього народного реквієму — було гідним вшануванням пам'яті тих, хто загинув 60 років тому в Україні.

Звичайно, що осмислення цих трагічних подій ще тільки почалось у композиторській творчості, але твори, що з'явилися на цю тему, свідчать, що перші сторінки Реквієму, музичного пам'ятника вже написані.

Галина СТЕПАНЧЕНКО

Київ



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

У ХРАМІ МИСТЕЦТВА ІВАНА ГОНЧАРА

> Я хотів би, щоб усе мною зібране і створене стало єдиним, постійно діючим музеєм, на матеріалі якогог виховувалися б і нинішнє і прийдешні покоління.
>
> *(З листа І. Гончара Голові правління Фонду культури Борису Олійнику 18.VII. 1988 р.).*

З Іваном Макаровичем Гончарем мені довелося спілкуватися протягом майже тридцяти років. Часто бувала в його оселі-музеї, слухала його захоплюючі розповіді про народне мистецтво, подорожі по рідному краю, раділа з кожної його знахідки, переживала за ті несправедливі утиски, що їх довелося йому зазнати в часи панування антинародного комуністичного режиму. Кажу, антинародного, бо саме в ставленні до таких самовідданих подвижників народної культури, як Іван Гончар, якраз і виявилась його нелюдська сутність.

Справді ж бо, таких одержимих, працьовитих, безмежно відданих рідній культурі людей в усі часи було не рясно. Такими були Микола Лисенко, Порфирій Демуцький, Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Дмитро Яворницький, Микола Біляшівський, Данило Щербаківський, таким є наш сучасник, побратим Івана Гончара Михайло Сікорський. Рано чи пізно їхні діяння дістають належну оцінку, а їх імена навіки залишаються жити в народній пам'яті.

Музей Івана Гончара щодо багатства й цінності зібраних у ньому експонатів міг би позмагатися не з одним державним музеєм. І все це створено руками і працею однієї людини, яка щасливо поєднала в собі талант скульптора, живописця, мистецтвознавця та етнографа. Щоправда, в своїй титанічній праці над створенням музею Гончар не був самотнім: він мав помічників-кореспондентів у різних місцевостях, які розуміли вагу його праці, самі виявляли серед населення пам'ятки культури і передавали їх до музею.

Такими помічниками-кореспондентами нерідко ставали самі відвідувачі, запалені ентузіазмом засновника. Мені також хотілося знайти подібні, як у Гончара, мистецькі твори. За його порадою я побувала і в його рідному селі Лип'янці Шполянського району на Черкащині, і неподалік розташованих шевченківських селах. Коли я їздила слідами Івана Гончара, скрізь люди згадували його добрим словом, переказували йому вітання.

Музей Івана Гончара швидко здобув славу дієвого осередку національного відродження, до нього почали приходити відвідувачі чималими групами, як із різних установ та навчальних закладів Києва, так і з інших міст України та з-за кордону. Скільки їх перебуло в музеї, важко сказати, певно, багато тисяч і тисяч. Сам Гончар вбачав свою місію в тому, щоб відкривати свої скарби людям, будити в них почуття гордості за свій талановитий народ, будити їхню приспану національну свідомість.



Гончар Іван. Фото. 1992.

Я також докладала зусиль, щоб музей Івана Гончара бачили й знали люди. Багатьох приводила до цієї садиби — від родичів, знайомих та школярів до керівників правління Товариства охорони пам'яток історії та культури. І щоразу переконувалась, що побачене в музеї нікого не залишило байдужим. Хтось починав вишивати сорочки та рушники, хтось малювати, інші ставали поборниками української мови в зрусифікованих містах, ще інші прилучалися до етнографічного хору «Гомін», у створенні якого безпосередню участь брав Іван Гончар.

Тож не дивно, що багатьом друзям і послідовникам Гончара, як і йому самому, почепили ярлика «націоналістів». Як розповідав сам Гончар — і ми також це бачили — біля його садиби в 70-і роки постійно чергували працівники КДБ, які стежили за всіма, хто переступав поріг музею. Вони також намагалися завербувати декого з відвідувачів на службу, щоб ті доповідали про все, що відбувається в музеї, і про всіх, хто там буває.

Коли дехто з української інтелігенції піддавався залякуванням КДБ і каявся через пресу, Іван Макарович переживав, мабуть, більше, ніж за власне виключення із партії та Спілки художників. Він не раз нарікав, що Спілка не цікавиться по-справжньому народним мистецтвом та його музеєм, не запрошує його до участі у виставках та на свої зібрання.

Пригадую 1980 рік. Івану Макаровичу виповнилось 70 років і я мала намір розповісти людям про нього та його музей. Написала статтю, проте три редакції відмовились друкувати, тільки журнал «Пам'ятки України» дав кілька рядків без підпису. Тоді я послала статтю в московський журнал «Декоративное искусство», там її надрукували (1982 р., № 5). Скоро після того із Спілки художників України зателефонували в редакцію, охарактеризувавши І. Гончара як людину недостойну, вороже настроєну проти радянської влади, не гідну публікації. Громадянський подвиг Гончара не давав їм спокою, і, замість того, щоб допомогти, вони ще й намагалися йому нашкодити — типовий прояв «класової пильності землячків».

А тим часом Іван Гончар гордо й неухильно виконував свою місію. Двері його музею завжди були відчинені для відвідувачів. До людей він завжди виходив у вишиванці (це також був приклад для багатьох), розпитував кожного, звідки родом, наводив довідки про пам'ятки культури, які збереглися на його батьківщині. Багатьом пропонував сфотографуватися у народному вбранні.

Іван Макарович постійно розкривав перед відвідувачами поетичну вдачу нашого народу, його високий художній смак, уміння творити красу. Це він ілюстрував, насамперед, народним вбранням, творами народного живопису, писанками, керамікою тощо. Не обминав він увагою і твори культового мистецтва, підкреслював самобутність і типові місцеві риси українських ікон. Від нього ми довідувались про школи народного живопису, про те, що народні майстри іноді писали ікони із своїх родичів, односельчан. На підтвердження цього він цитував рядки пісні: Намалюю матір на божничку в хаті. На божничок гляну — матінку спом'яну. Назад подивлюся — сльозами заллюся.

Ще в 50-і роки Іван Гончар зібрав чимало ікон по селах шевченківського краю. Він з гордістю говорив, що деякі з цих ікон малював чоловік сестри Тараса Шевченка, а деякі, за переказами, сам Тарас.

Іван Макарович умів розрізняти й цінувати мистецтво всіх регіонів України. Він знав ціну кожній мистецькій речі, а коли розповідав про полтавські рушники, гуцульські писанки чи мальовану скриню, яка



Гончар Іван та Орел Лідія.
Фото. 1990.

ніби-то належала Дмитру Яворницькому, то гладив кожну річ рукою, як мати дитину. Він запрошував відвідувачів помилуватися старовинними портретами українських гетьманів, а водночас і фотографією простої жінки-селянки.

Тісно було в хаті Гончара, багато речей лежало десь на споді, що їх і оглянути не було змоги. Проте господар якось розщедрився і показав мені всю колекцію рушників. Подібної, мабуть, не має жодний музей: тут є рушники доби середньовіччя, рушники всіх відомих осередків, виготовлені всіма відомими техніками. Тільки в цьому музеї можна познайомитися з рушниками черниць Чигиринщини, «шитими» рушниками Обухова (вишивали чоловіки), рушниками, оздобленими технікою аплікації (південна Київщина), «жалобними» рушниками (на похорон) тощо.

Ще задовго до аварії на ЧАЕС Іван Гончар показував мені рушники з чорними «журавлями» з Народицького району Житомирської області (виткані забутою на сьогодні технікою «переклад»). Коли я згадую цей рушник, та й ті, що сама зібрала на житомирському Поліссі, а також тамтешні давні килими, виткані в «козаки» та «кулаки», я сприймаю їх, як витканий реквієм цій стражденній землі. Адже тільки з цього Народицького району 20 сіл вже відселено, 12 підлягає відселенню. А в тих селах, що залишилися, вже ніхто не витче таких рушників і килимів.

За порадою Гончара я розшукала на Бородянщині чорні намітки (ними замість взуття сповивали ноги покійнику), а на Чигиринщині — мальовані скрині, які зберігаються і в Музеї народної архітертури та побуту в Києві, і в Черкаському історико-краєзнавчому музеї. Іван Макарович постійно консультував і працівників музеїв, і керівників мистецьких колективів, а також вишивальниць, ткаль, писанкарок, працівників кіно (останні, щоправда, не завжди прислухались до його порад).

Іван Гончар вболівав за долю української мови. При кожній нагоді підкреслював її красу, її значення для нашої культури, для формування національної свідомості, зрештою, для виживання самої нації. В 60-і роки він писав листи на ім'я тодішнього секретаря ЦК КПУ по ідеології Ф. Овчаренка про необхідність запровадити викладання українською мовою в наших школах, вузах і технікумах, про те, щоб у програми навчання було введено курс народного мистецтва. Інша річ, що подібні листи й пропозиції — а їх подавалося немало — не знаходили в ті часи належного відгуку в керівних інстанціях.

Заслуга Івана Гончара перед Україною, зокрема, в тому, що він збирав пам'ятки народного мистецтва в ті часи, коли в експозиціях музеїв, як і в усій нашій культурі, панувала вульгарна соціологія, коли стіни музеїв заповнювали стенди з досягненнями п'ятирічок, з фотографіями заводів, цехів, тракторів, комбайнів, знатних людей, комуністів і т. ін. З витворів людських рук часто можна було побачити хіба що пошарпану ступу, жорна, грубу, запилену сорочку та порвану свитину — атрибути «тяжкого дореволюційного минулого». А краса народного мистецтва — вбрання, розписів тощо, як слід, не доносилась. Тож не дивно, що в очах пересічного обивателя народний стрій поволі ставав архаїчним, немодним, не вартим уваги.

Іван Гончар, навпаки, привертав увагу людей до цієї краси, що творилась віками, спонукав кожного замислюватись, ба навіть дивуватися з того розмаїття кроїв, орнаментів, барв, яке виростає з сукупності регіональних стилів народного мистецтва.

Все це було унаочнено також у серії його етнографічних картин, мальованих темперою та аквареллю, в яких він відобразив типи українців різних місцевостей у народному одязі. Автор документально точно відтворює всі деталі одягу кожного регіону, типову будову облич, пластику, рід занять селян, їх предметне оточення. До кожної картини він підібрав побутовий простий сюжет, наприклад: «Дівчина з коромислом біля криниці», «Хлопець з дівчиною на гулянні», «Жінка за шиттям» тощо. Тут можна бачити і сцени з народних свят (веснянки, обжинки, колядки, весілля тощо).

А ще Іван Гончар створив серію історико-етнографічних фотоальбомів «Україна і українці» на основі оригінальних фотодокументів, що дійшли до нас із минулого. В цих альбомах, складених за регіональним принципом, перед нами постають образи мешканців різних місцевостей у народному одязі, а також відповідно одягнених представників міщанського стану та інтелігенції, серед яких чимало відомих діячів культури. Тут же, поряд із фотографіями, місцеві пейзажі, пам'ятки архітектури, житло, господарські та виробничі приміщення. І кожна сторінка з любов'ю оздоблена типовим орнаментом даної місцевості.

Ця капітальна праця Івана Гончара є ніби продовженням започаткованої ще Тарасом Шевченком серії картин та малюнків під назвою «Живописная Украина». Окрім великої документальної цінності, яка, безперечно, зростатиме з часом, ця праця є переконливим документом, який засвідчує духовну велич нашого народу, його високу естетичну культуру.

Нашим нащадкам, певно, важко буде зрозуміти, як це можна було дозволити собі комусь очорнити й зневажити цю святу справу та її подвижника. Але ж знаходились такі, і не де-небудь, а серед нашої ж таки інтелігенції. Десь на початку 70-х років Іван Гончар записав свою розповідь про музей, про культуру і мову українського народу на магнітофонну плівку, щоб полегшити свою працю і охопити, таким чином, ширше коло відвідувачів. Працівники КДБ передали цю лекцію-екскурсію компетентним фахівцям в Інститут мовознавства АН УРСР і там рецензенти кваліфікували її як «націоналістичну». А це послужило підставою для подальших утисків. Довелося Івану Гончару на кілька років закрити музей для екскурсій, тільки найближчі друзі підтримували опального митця в ті важкі «застійні» часи. Чиновники від культури неодноразово пропонували Гончару передати свою колекцію якомусь державному музеєві, але він категорично відмовлявся, добре знаючи стан народного мистецтва в державних музеях і державну політику в цій сфері. Для нього ж, як він сам казав, його музей був творчою лабораторією і, згідно закону, не міг бути силоміць конфіскований.

І це справді було так — і етнографічні експонати, і фотоальбоми, і оригінальні скульптурні та малярські твори Івана Гончара — все це взаємно себе доповнює, становлячи єдину органічну цілісність. Коли дивишся його скульптурні композиції останніх років, в яких він від-

творює характерні українські типи, мимоволі впадає в око їхня спорідненість із творами народних майстрів. Зокрема, вона простежується в самій манері ліплення, з її дещо умовним, узагальненим трактуванням форми, відсутністю надмірної деталізації, навіть у способі накладання на площину окремих випуклих деталей — брів, губ тощо. Помітне місце в творчості Гончара займають образи, навіяні народними легендами та міфологією, в яких проблеми буття подаються в філософсько-символічному плані.

Отже, творчість Івана Гончара переконливо підтверджує те, що народне мистецтво є основою розвитку мистецтва професіонального, його животворним життєдайним джерелом. На цій основі він створив свій власний стиль і в скульптурі, і в живопису, якому властиві лаконічність форм, декоративність, світле оптимістичне світосприйняття, романтична піднесеність.

І збирач народних скарбів і митець в особі Івана Гончара поєдналися настільки природно, що навіть важко уявити його поза цим єднанням, певно, нікому й на думку не спаде, щоб могло бути інакше. Але ж талановитих митців у нас немало, як і цінителів народного мистецтва, а Гончар один. Отже, є в ньому щось таке, що вирізняє його з-поміж багатьох інших. Мабуть, це винятковa цілеспрямованість, одержимість і віра в свою справу, яка допомагала йому долати всі перешкоди на шляху до поставленої мети.

Іван Гончар був послідовним демократом за своєю вдачею й переконанням, йому була органічно чужа кастова замкненість мистецтва для посвячених. Національне і духовне відродження для нього було справою всього загалу, а не якоїсь вузької купки обранців. І він робив усе від нього залежне для піднесення загального культурного рівня народу, пробудження і активізації його духовного єства, національної самосвідомості. І не тільки тоді, коли це було легалізовано й проголошено з високої державної трибуни, а протягом усього свого свідомого життя.

Іван Гончар любив і розумів народну культуру в усіх її проявах. Він був одним з ініціаторів відродження в Києві народних звичаїв та свят, як-от колядки та щедрівки, веснянки, свята Купала. В його музеї ще в 60-і роки формувалися колядницькі ватаги, які потім ішли по вулицях і домівках киян, вітаючи всіх з Новим роком та Різдвом Христовим. Пригадую, як навесні 1969 року група київської молоді уперше вийшла з веснянками на схили Дніпра. Зібрались ми тоді біля садиби Гончара і він сам допоміг нам усім прибратися в народні строї, які позичив із своєї дорогоцінної колекції. Так зародився відомий нині хор «Гомін».

Іван Гончар жив народним мистецтвом, він завжди був серед людей, у вирі громадського й культурного життя. Його часто можна було бачити на різних виставках, в музеях, на народних святах, вечорах, концертах, на з'їздах Руху, Товариства ім. Шевченка тощо. Щодо Музею народної архітектури та побуту, то жоден з відомих діячів культури не відвідував його так часто, як Іван Гончар. До речі, він був одним з ініціаторів створення на Україні Товариства охорони пам'яток історії та культури, а вслід за тим і нашого музею. На жаль, про це нині мало хто знає, бо пізніше його відсторонили від активної участі в роботі Товариства.

Майже до останніх своїх днів Іван Макарович працював — впорядковував сторінки альбому відроджуваного нині козацтва, поспішав закінчити цю роботу, відчуваючи, мабуть, що його покидають сили... А ще, виявляється, вів щоденника — цей звичай у нього був ще з молодих літ. За кілька днів до смерті, коли я його відвідала в лікарні, він уважно слухав про мою експедицію на Закарпаття, питав, чи співає хор «Гомін», в розгорнутому зошиті на стільці був зроблений останній запис — 2 червня 1993 року. А 18 червня Івана Гончара вже не стало. На Байковому кладовищі він похований неподалік Івана Світличного, Івана Миколайчука. Нині тут спочивають три великі Івани — сини України.

Вічна їм пам'ять! А наш святий обов'язок — довершити почату ним справу, довести до ладу приміщення, виділене для його музею, і зробити його таким, як він собі уявляв — це буде справді унікальна пам'ятка нашої культури і нашого народного духу на всі віки.

Лідія ОРЕЛ

Київ

ХУДОЖНІ ВИРОБИ З КОЛЬОРОВИХ МЕТАЛІВ

Художня обробка металу має давні традиції і сягає своїм корінням в епоху Київської Русі. Багато гуцульських виробів періоду розвитку цього мистецтва (XVII — XIX ст.) подібні до старослов'янських, маючи загальну форму та термінологію. В гуцульських металевих «згардах», що були важливим атрибутом жіночого одягу, впізнаємо старослов'янську підвіску XIII — XV століть. Старовинні слов'янські прикраси намисто-бубенці збереглися в гуцульських «шелестах», складаючись з подібних «колокілець». Такі звичайні вироби гуцулів, як футляр для голок та фігурні кресала використовувалися в Київській Русі ще в IX — X ст. Багато видів застібок «чепраг» формою та декором нагадують бронзові застібки Русі ще язичницьких часів. Серед виробів кольорового металу спостерігаємо майже копії старовинних Київських виробів: ажурні бляхи для прикрас чоловічих капелюхів та поясів, жіночі головні прикраси. Художня форма цих виробів і самобутня система їх декору є найважливішим взірцем прикладного мистецтва України. Такий взаємозв'язок пояснюється не тільки тим, що Гуцульщина була частиною стародавньої Русі, але й тим, що гуцули, борючись проти національного гніту, зберігали слов'янське мистецтво як національну реліквію. Загальнослов'янська основа не забороняла митцям-гуцулам розробляти прикраси з своєю регіональною символікою, яка нині особливо привертає увагу дослідника.

У розвитку предметів побуту з металу можна простежити кілька етапів. До середини XIX століття вони виникали в основному в колі натурального господарства. В XIX — першій половині XX ст. помічається розквіт мистецтва як промислу, тобто воно виходить на базари, має гарантований попит та збут. Початок XX ст. став часом значних негативних змін у мистецтві художньої обробки металу. Розвиток капіталістичних відносин активізував зростання торгового обміну, а з ним — діяльність перекупників та купців-авантюристів. Прибравши до рук сільський художній промисел, вони не тільки нав'язували майстрам кабальні умови праці, але й, добре знаючи потребу базару, вимагали від них виробів, що відповідали смакам міських замовників. Тому не дивно, що в мистецтві цього часу вже намітились тенденції занепаду промислу, які в наші дні стали наявністю.

Головними осередками виробництва предметів з металу були райони східних Карпат. Перші відомі вироби походять з села Брустурова Косівського району Івано-Франківської області, яке довгий час було центром художньої обробки металу.

Основними матеріалами, з яких виготовлялись вироби, служили м'які й легкоплавкі метали і сплави. Оскільки золото й срібло були недосяжними для майстрів, вони користувались сплавами, що своїм кольором імітували дорогоцінні метали. Такими були латунь — «мосяж» — сплав міді та цинку, який добре піддається холодній обробці. Звідси і назва промислу — мосяжництво. Вироби виготовлялись також з міді, бронзи, томпака, бакунта — сплаву міді та срібла. Наприкінці XIX ст. в обробці кольорових металів замість червоної міді починають застосовувати нейзільбер (15—20 % нікелю, 20—30 % цинку і 45—60 % міді). Цей сплав легко кується, плавиться, полірується. Завдяки

цим властивостям нейзільбер був дуже поширений серед народних майстрів.

Асортимент предметів, виготовлених з металу, залежно до призначення поділяється на кілька груп: предмети побуту, ювелірні прикраси, кінська збруя. Вироби побутового призначення — ножі прості та мисливські, щипці для горіхів — «лускорехи», гольшики, протички, швайки, кресало.

«Лускорехи» завжди мали вигляд тварини — змії, півня, собаки тощо. Гольники — необхідна річ для мешканців гір, — були особливо різноманітні. Гуцульська люлька мала складну форму: з металу виготовлялась тільки її одна частина — голівка з кришечкою. Цю голівку іноді відливали, але частіше робили з бакунтової пластини, якою обвивали глиняну основу люльки. Форму пластини закріплювали пайкою, а її площину орнаментували простим декором. Кришечку прикрашали дротяною плетенкою, або спеціальним металевим «гребінцем» з'єднували голівку з чубуком. Кінець чубука — «пищик» завжди був дерев'яний з різаним чи випаленим орнаментом. Класичним взірцем є так звана «путиловка» — люлька, зроблена в середині XIX століття в с. Путилі Федором Федюком.

Пишно орнаментована була і «протичка», що виготовлялася способом лиття з металу чи нейзільберу, вирізкою з листової латуні, або шатунового дроту та ковкою з сталі. Кресала мали форму тварини: собак, конячої голови, півня. Народний майстер Микола Рудчак із свого творчого арсеналу залишив нам прекрасні кресала стилізованих композицій змія, собаки та двох птахів.

Багатством форми відзначені прикраси гуцульського жіночого та чоловічого одягу. Традиційний гуцульський костюм XVII — XIX століть — цілий комплекс декоративно-прикладного мистецтва, в якому мосяжництво відіграє не останнє місце. Металеві прикраси гуцулок різноманітні. Це перстні та сережки. Шию та груди прикрашали нанизані на кручений дріт хрестики-«згарди» і «колокільця»-«шелести». Шийні прикраси з'єднувались майстерно зробленими застібками. Голова вкривалася мосяжною стрічкою «чільцем». Різноманітними були типи та форми орнаментованих обручок та перстнів, що відливалися з латуні, а наприкінці XIX ст. — з нейзільберу та срібла. Популярними були перстні з витовщеною серединою та трьома пірамідальними товщинами, так звані «сігнети», що використовувались також як печатки.

Шийні прикраси «згарди» та «дукачі» одні з старовинних на Україні. Різноманітної форми згарди відливалися з латуні й начеплювалися на шнурок або дріт дві-три стайки. Щодо дукачів, то іноді замість металевих грошей спеціально відливали латунні кружальця, оздоблюючи їх геометричним орнаментом.

Жіночий гуцульський одяг розпашної групи мав дуже важливу прикрасу функціонального призначення у вигляді так званих «чепраг»-застібок. Вони виготовлялися з латуні технікою лиття і з'єднувалися між собою хитромудрим орнаментованим замком. Окрему групу «чепраг» складають застібки шкіряних кошелів, сумок, пасків та ременів.

«Чільце» — одна з найдавніших жіночих прикрас, що збереглося з сивої давнини. З латунної стрічки, до якої прикріплювались бляшки у вигляді листочків, квітів та орнаментованих кружалець, робили кільце, яке одягали на голову. Шлюбні «чільця» зав'язувалися на лобі, їх одягали всього один раз — під час шлюбної церемонії. Ця прикраса орнаментувалася і декорувалася особливо пишно. Тому шлюбні «чільця» передавалися із сім'ї в сім'ю і вважалися реліквією.

Чоловічий костюм був не менш чепурним. Народна уява про чоловічу гідність зв'язана з хоробрістю, молодецтвом, що підкреслювалося широким поясом, топірцем з довгим древком, пістолем, порохівницею. Чоловіки туго підперезувалися шкіряним «чересом» з візерунчатим тисненням, металевими прикрасами та розкішною «чепрагою». Застібка мала кілька гачків, на які чіплялися кресало, ніж, протичка для люльки. За «черес» закладалися пістоль, топірець. Невід'ємною частиною чоло-

вічого костюма були так звані «табівки», «ташки» — шкіряні кошелі, декоровані прямокутними та фігурними металевими накладками. Поширеною формою були накладки, орнаментовані латунними бляшками та оздоблені «бобриками» — спеціальними цвяхами з великими круглими голівками. «Табівки» та «ташки» чіплялись до пояса. До речі, шкіряні пояси дуже часто прикрашалися ще й «ретяззю» — блискучим декоративним ланцюгом, який на жаль, з часом був вилучений з костюма.

Мисливське начало в одязі гуцулів підкреслювали пістолі, рушниця, різноманітні порохові кубки і топірці. Всі ці предмети виготовлялися виключно кустарним способом і зобов'язували майстрів їх художньо прикрашати. В декорі зброї використовували гравірування, інкрустацію, лиття. І ніколи художнє оформлення не випадало із загального стилю гуцульської художньої культури, підкреслюючи її самобутність. Наприкінці XVIII — початку XIX ст. гуцулам було заборонено полювання, тому занепала традиція виготовлення вогнестрільної зброї. Але залишився універсальний топірець, що служив і холодною зброєю, і знаряддям праці, й палицею. У наш час він є декоративним доповненням до національного костюма. Його утилітарні функції майже втрачені, за винятком використання як палиці старцями-гуцулами. Гуцульський топірець — унікальний за своєю формою. Він має довгу рукоятку, що зумовлено багатофункціональним призначенням. Сам топірець — вузький обушок з гострим лезом — завжди прикрашений орнаментом. Сталеві топірці гравірувалися. Починаючи з XIX століття, дерев'яні обушки оковувалися сталлю або мосяжем, інкрустувалися перламутром, прикрашались кістяними бовтицями і крученим металевим дротом. Функції топірця виконував також «келеф» — чоловіча палиця з масивною ручкою-набалдашником у вигляді спарених голів коней. Жінки користувалися довгою палицею, оплетеною металевим дротом, з латунним гравірованим набалдашником.

На Гуцульщині зовсім мало було поширене художнє ковальське ремісництво. Ковані вироби із заліза і сталі виготовлялися гарячим способом. Основу декору становила власна форма, доповнена «кучерями», — стрічками заліза, розсіченими уздовж долотом і скрученими в завиток. «Кучері» прикрашали завіси дверей та воріт, скринь, декорували засуви замків та клямок.

Особливу групу художніх виробів, що декорувалися металом, складають предмети з рогу, шкіри, дерева. Майстри прикрашали їх бляхами з латуні, нейзільберу. Металеві прикраси виконували допоміжні функції застібок, гудзиків, амулетів, крючків, з'єднувальних петель тощо. Названі деталі мали бути досить виразними, гармонувати з виробами, які прикрашають. Тому ще з давніх часів композиційний рівень та художність цих частин виробів завжди відповідала художньо-естетичній суті вироба.

Як більшість побутових предметів, так і художні вироби з металу пишно орнаментовані. Композиції узорів, технічне виконання — джерело народної художньої традиції, наше велике національне багатство. Орнамент у мистецтві гуцулів ніколи не був самоціллю. Він завжди тісно пов'язаний з предметом, підпорядкований його формі та призначенню. Гуцульські металеві вироби мали чотири основні типи орнаменту: заглиблений, опуклий, плоский, прорізний. Заглиблений — виконується спеціальним інструментом — пуасоном, робочий кінець якого має певний елемент орнаменту; опуклий — за домопогою «бориків», плоский — технікою заливання та інкрустації; прорізний — технікою просічки. Художня форма гуцульського орнаменту складається з двох видів: геометричного та стилізованого рослинного. Багатство форм геометричного орнаменту досягалося завдяки конфігурації простих елементів, що покладені в основу орнаментального мотиву. Це — трикутники, чотирикутники, зигзаги, крапки, стрічки-смужки, спіралі, кола тощо. Мотиви мають свою специфічну назву. Наприклад: ільчате письмо — дрібні грати, де гратчасте тло заповнюється трикутниками, півколами, квадратами. Цей елемент часто зустрічається в праці мосяжників. Він дає

змогу майстру використати тло, на якому інші елементи виглядають особливо тонко і декоративно. Цей орнаментальний мотив іноді доповнюється зламаними лініями. Тоді виникає новий мотив — «кривулька» на тлі «ільчатого пісьма». Орнаменти, що складаються з трикутників і чотирикутників, доповнені перехрещеними лініями і звуться «ільчатим пісьмом з зубцях». Ці ж трикутники, але вже без сітки гратів — «зубці січені». Так само й квадрат. Якщо він заповнений прямими перехрещеними лініями, називається «ширінкою». Квадрати поставлені на ріг та вписані в квадрат, дають новий мотив гратових ромбів «медивничий». Квадратоподібні узори, як правило, утворюються з квадратів, трикутників, стовпців. Часто зустрічаються форми, коли від кутів квадратів, поступово змішаних, розходяться квадрати-промені дещо зменшені в розмірі.

Обсяг статті, звичайно, не дозволяє розповісти про всі чудові комбінації візерунків, але додамо, що, крім названих, велика їх кількість утворена концентрично розташованими колами — «мачок», «колениць», «вічки», «кругленькі кривульки» тощо. Майстри використовували також комбінації з усіх геометричних фігур разом. Деякі орнаментальні мотиви складаються в так звані «квіточки» з певним числом пелюсток. Основу багатьох орнаментів складають елементи стилізованих рослинних мотивів, таких, наприклад, як «ялиночка», «оленячі ріжки», «заячі вушка», «воронячі лапки», «рачки». Художня цінність металевих виробів визначається не тільки складністю орнаментів, але й простотою та гармонічним по'єднанням їх з формою. Орнамент не тільки прикрашає, але й підкреслює функціональну роль предмета, його архітектоніку. В оформленні виробів знайшов відзеркалення побут людей, твариний та рослиний світ, який їх оточував.

Для виготовлення виробів з металу необхідно було мати певний набір інструментів. Вони поділялися на дві групи: основні та допоміжні. До основної належали пробійники із сталі різного діаметру з конусоподібним кінцем. З допомогою «рильця» виконувалися так звані «мохові» орнаменти. Пуасони-«пісачки» — сталеві стрижні з різноманітним «боєм» — робочою поверхнею. На цю поверхню наносився визначений орнаментальний мотив. Відтак кожний пуасон мав свою назву: «пацьорик», «очкарик», «дашничок», «кружничок», «певкарик», «пьявочка» тощо. До основних інструментів належали також циркуль, друлівник — пристосування для виготовлення кругляків різної форми, молотки, кліщі, ножі, напильники. До допоміжних відносилися дерев'яні моделі, глиняні форми, тиглі.

До нашого часу дійшло небагато прізвищ майстрів, адже вони ніколи не підписували свої вироби, не мали маркірувальних знаків. Все, що сьогодні звемо традицією, було народжене цими невідомими творцями краси. Лише наприкінці XIX століття деякі майстри почали ставити свої літери на вироби. Таким чином стали відомі Д. Дудчак з с. Брустурова, П. Гондурак-Никиндяк з с. Яворова. Першим відомим майстром, який працював з латунню був Лукін Дудчак — родоначальник цілої династії майстрів. Свої вироби, прості за формою та орнаментом, він виконував «від руки». Продовжувачем мосяжного мистецтва були його сини Дмитро та Іван. Вони створили свій стиль у різьбярстві по металу, використовували не тільки традиційні форми орнаменту, але й винайшли свої. З села Брустурова вийшли майстри Ф. Дручків, Ф. Боринський, Д. Витиляк. Прославило мосяжництво і село Річки, де працювали Ф. Якібюк, І. Кищук, М. Мідвичук. Високого рівня досягло мистецтво майстрів з Яворова, Космача. Кожний з них мав свої власні секрети, свої улюблені форми орнаментів. Це зокрема П. Гондурак-Никидяк, М. Рибенчук, Ф. Тупачук, О. Івашедчук, династія Харінчуків — майстрів в'язання мосяжного дроту, родина Федюків з с. Дихтинець. Творчість цих талановитих художників потребує глибокого дослідження, так само як і праця майстрів високого класу родини Шкрібляків.

Нині ряд майстрів старшого та середнього віку продовжують тра-

диції мосяжництва. Але, на жаль, утилітарне значення їхніх виробів значно обмежене. Сучасні художні вироби з металу зустрічаються рідко, переважно у вигляді декоративного оформлення національного театралізованого костюма, ювелірних прикрас міжнародної моди, як виняток у предметах приватного побуту. Тепер — це вироби сувенірного характеру. Серед сучасних мосяжників, які працюють у руслі стародавніх традицій, згадаймо П. Харінчука, майстерність якого особливо виявилася в жіночих весільних прикрасах. Творча праця І. Танкалюка та М. Медвідчука з с. Річки спрямована на поширення традицій геометричних та рослинних орнаментів, удосконаленя композицій.

Художньо-виробниче об'єднання «Гуцульщина» виготовляє вироби з дерева, кераміки, шкіри, які іноді орнаментують та прикрашають металом. Ведучий майстер промислу М. Семчук досконало володіє гравіровкою, литтям, насічкою. Його твори ближчі до традицій орнаментальних мотивів, технології кращих старовинних зразків.

Підтримання та пропагування традицій мосяжу — обов'язок молодого покоління. Помітний внесок у збереження мистецтва художньої обробки металу роблять вихованці Вижницького училища прикладного мистецтва і Косівського технікуму народних художніх промислів ім. В. І. Касіяна. Вони навчаються в майстернях талановитих митців, таких як З. К. Шишкіна (нині на пенсії), І. М. Парипа. З молодих мосяжників у Косівському технікумі продовжує традиції А. Григорук. Вивчаючи спадщину старих майстрів, він намагається використовувати метал у виготовленні побутових предметів, які раніше не були поширені на Прикарпатті. Це — кубки, набори для вина, молочні склянки. Його улюблена техніка — насічка. Роботи майстра експонуються на художніх виставках.

Майстри Вижниці та Косова прагнуть розширити асортимент виробів з металу. На жаль, у багатьох предметах (оправи для дзеркал, ложки, виделки, скриньки) відчуваються стилізаторські та еклектичні впливи, що нівелюють народну традицію. Сучасні мосяжники перебувають у постійній боротьбі з відомими соціально-економічними умовами, які пропагували протягом багатьох років так званий китч — улюблену форму «естетики» масової культури. Особливо цей процес активізувався в 70-х, на початку 80-х років, коли ширпотреб замінив унікальність художньої речі. Масове виробництво сувенірів: топірців, люльок, плакеток завдали шкоди художньому рівню промисла. Така чудова техніка декорування виробів з металу як карбування опинилося в руках недосвідчених умільців, перетворилося в підробку з далеким відголоском традиції. Складні техніки — лиття, ковка — майже зникли.

Тому сьогодні народному мистецтву Прикарпаття потрібні нові кваліфіковані кадри, яким було б притаманне відчуття смаку, животворної сили традицій. Це може статись тільки тоді, коли оволодіння майстерністю починатиметься змалечку. Для цього нині складаються всі умови і найперш там, де концентруються групи молоді — школи, Будинки молоді, клуби, гуртки.

Тетяна БАСАНЕЦЬ,
Наталія СІЧКАРЬОВА

Одеса,
Черкаси

ЛИЦАР НАРОДНОЇ ПІСНІ

9 березня 1993 року в Київському Будинку вчителя зібралася столична громадськість, щоб вшанувати нових лауреатів Шевченківської премії. Пам'ятні знаки і дипломи цієї найвищої нагороди вручав Голова Комітету Державних премій України імені Т. Г. Шевченка Олесь Гончар. Серед нових лауреатів був і Леопольд Ященко — відомий український фольклорист, поет і композитор-пісняр, керівник етнографічного хору

«Гомін», численні учасники якого — і нинішні й колишні — тут таки, спільно з усіма присутніми натхненно проспівали «Реве та стогне Дніпр широкий» і «Многії літа».

Таку високу нагороду Л. Ященко одержав за народну пісню — її записи, дослідження та популяризацію, за відродження народних свят і звичаїв. Заслуга ця набуває особливої ваги, враховуючи, що діяльність його на цій ниві розгорнулася в сумні часи брежнєвського «застою», коли планомірно нищилися національні культури, мова, пісні, обряди



Виступає хор «Гомін». Фото. 1993.

та звичаї народів, що входили до колишнього Радянського Союзу. Це він, Леопольд Ященко, наприкінці 60-х років згуртував навколо себе патріотично настроєну українську молодь, котра, як і він, леліяла в серці ідею відродження нашої національної культури.

Хор «Гомін» за своїм спрямуванням і нині вирізняється серед багатьох інших колективів. Хоч йому й не довелося ще побувати за кордоном, проте його добре знають українці на Батьківщині і далеко за її межами. Особливо зросла популярність хору останніми роками, в час активізації боротьби нашого народу за незалежність. Це з уст «Гомону» уперше в Києві після багатьох десятиліть заборони 10 вересня 1989 року, на першому Установчому з'їзді Народного Руху, в актовому залі Політехнічного інституту урочисто пролунав наш національний (а тепер і державний) гімн «Ще не вмерла Україна», який викликав сльози радості у багатьох слухачів, учасників з'їзду.

Це хор «Гомін» перший у Києві заспівав і гімн Миколи Лисенка на слова Олександра Кониського «Боже великий, єдиний» — твір, що його знають українці в цілому світі, що його лише у нас, на Батьківщині, злочинно приховували й забороняли, намагаючись убити нашу історичну пам'ять. Так само і «Не пора, не пора» на слова Івана Франка, і «За Україну» на слова Миколи Вороного, і «Ой у лузі червона калина» і багато інших, незаслужено забутих стрілецьких і повстанських патріотичних пісень уперше виніс на площі столиці і на концертний кін хор «Гомін».

У той час — а це були 1988—1989 роки, коли активна боротьба проти імперського гніту тільки розгорталась, — публічне виконання подібних творів мало, ясна річ, не тільки художнє значення, а, насамперед, політичне. Вони звучали як виклик імперському деспотизму, як рішучий вияв нашого прагнення до свободи і незалежності. При цьому хорові

доводилось не раз долати опір консервативних сил, наражатися на відверті погрози й силовий тиск, коли в учасників мітингів і маніфестацій тодішні «омонівці» виривали з рук і шматували синьо-жовті прапори, а декому завдавали й тілесних ушкоджень. Не так давно це було, та зараз ми вже бачимо, що й хор «Гомін» вніс свою частку в справу відродження української державності, що його зусилля не пропали марно.

Закономірним є й те, що саме Л. Ященко із своїм хором і всіма присутніми 24 серпня 1991 року біля стін Верховної Ради привітав проголошення Акту про незалежність гімном «Ще не вмерла Україна»,



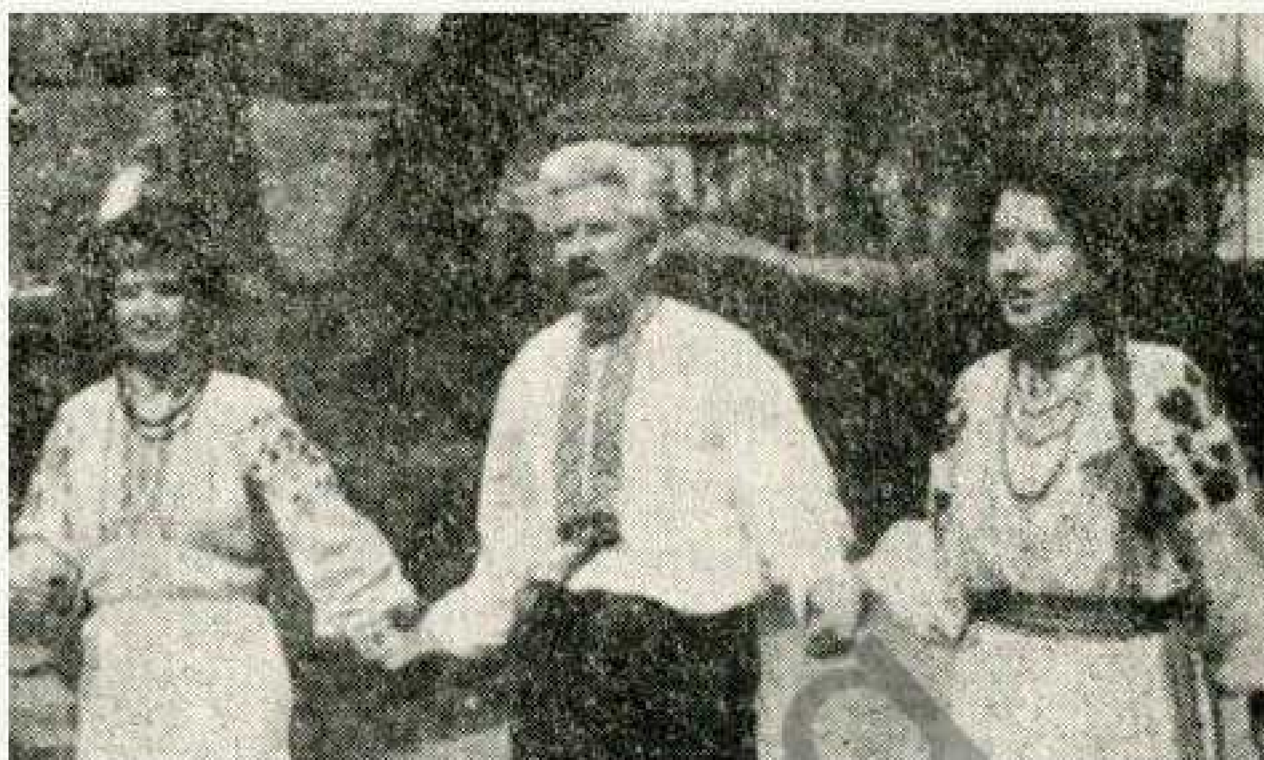
Л. І. Ященко з жіночою групою хору «Гомін» у Музеї народної архітектури та побуту України (Київ).

бо «Гомін» — не плівся в хвості подій і до цього урочистого моменту вже був належно підготовлений.

Бути на передньому краю боротьби народу за свободу й незалежність, за утвердження в нашому суспільстві демократичних засад Л. Ященко вважає за свій обов'язок і в цьому вбачає сенс свого життя. Тож природно, що саме хор «Гомін» супроводжує такі важливі політичні акції, як з'їзди Народного Руху, товариства «Просвіта», з'їзди Республіканської та Демократичної партій, з'їзди Спілки офіцерів України, товариства «Меморіал», конгреси демократичних сил, політв'язнів та репресованих, всенародні віча, День Києва, День Незалежності тощо.

19 листопада 1989 року, коли посланці всіх куточків України проводили в останню путь зведених передчасно в могилу в пермських концтаборах страдників за свій народ Василя Стуса, Юрія Литвина та Олекси Тихого, хор «Гомін» прощався з ними молитовними та жалібними піснями, в яких виливав нашу загальну печаль. Не один раз хор «Гомін» бував і на батьківщині Юрія Литвина в с. Барахти Васильківського району, де брав участь у жалібних відправах і в освяченні нової хати, яку побудувала робітнича громада з Дрогобича для його старенької матері. Ще на початках своєї діяльності хор «Гомін» проводив своїм співом на вічний спочинок відому художницю Аллу Горську, убиту за нез'ясованих обставин, а в недавні часи — національних героїв України, політв'язнів Оксану Мешко, Івана Світличного, невтомного збирача мистецьких скарбів рідного народу, скульптора, художника і мистецтвознавця-етнографа Івана Гончара, будинок якого перетворився на музей і став вогнищем української духовності. До речі, саме Іван Гончар був духовним батьком хору «Гомін» в 1969 році. Незабаром колектив відзначатиме своє 25-річчя, тож коротко оглянемо його історію.

Спочатку про керівника. Леопольд Іванович Ященко народився в Києві 1928 року. Після закінчення середньої школи навчався в Музичному училищі ім. Р. Глієра, потім у консерваторії, яку закінчив 1954 року як музикознавець-фольклорист. Ще будучи студентом, він щоліта брав участь в експедиціях для збирання народних пісень, що їх влаштовував Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. По закінченні консерваторії навчався в аспірантурі цього інституту, а з 1957 по 1968 рік працював у ньому спочатку молодшим, а потім старшим науковим працівником. 1961 року захистив дисертацію на тему «Українське народне багатоголосся», опублікував чимало наукових



Група учасників хору «Гомін» на вулиці Києва.

праць та збірників, серед яких назвемо «П. Демуцький» (1957), «Українське народне багатоголосся» (1962), «Українські народні романси» (1961), «Буковинські народні пісні» (1963), «Г. Верьовка» (1963), «Державна капела бандуристів Української РСР» (1970) та багато інших. Працюючи з ним в одній установі, я добре знав його по роботі, не раз бував з ним у наукових експедиціях. Це був науковець-фольклорист за



Ветерани хору «Гомін».

покликанням. Хоч він народився й виріс у місті, проте пристрасно любив народну пісню, завжди знаходив спільну мову з її носіями — простими селянами різного віку, умів віднаходити в кожному селі дорогоцінні перлини народної творчості. Мабуть, ці якості передалися йому в спадщину від предків з генами, бо він змалку лишився сиротою, матері — викладача української мови — не пам'ятає зовсім.

Крім того, Л. Ященко захоплювався ще й музичною творчістю, його пісні та обробки народних пісень входили до репертуару численних хорових колективів, аматорських, і професійних. На це все потрібен був час, тому Ященко часто залишався після робочого дня в інституті на «другу зміну» і працював вечорами. І все бідкався, що нічого не встигає.

Я в ті часи брав участь у фольклорному ансамблі «Веснянка», який під керівництвом Володимира Нероденка одним із перших у Києві відроджував новорічні щедрівки. Ященко також не стояв осторонь: він допомагав учасникам новорічних щедрувань добирати репертуар, організовувати нові ватаги щедрівників, сам розучував з ними пісні, в тому числі й ті, що зібрав по селах. Це був період так званої хрущовської «відлиги», коли в Києві розгорнув свою діяльність славнозвісний «Клуб творчої молоді», очолюваний молодим режисером Лесем Танюком (нині депутатом Верховної Ради), а на літературному обрії заявила себе блискуча когорта поетів «шестидесятників».

Та «відлига», на жаль, тривала недовго. Вже в 1965—66 роках по Україні прокотилася хвиля обшуків та репресій над «інакодумцями», вся провина яких полягала в тому, що вони висловлювали свою власну думку з приводу тих чи інших політичних подій та літературно-мистецьких явищ. Це кваліфікувалось як «підривна» діяльність, за це людей увільняли з роботи, засилали в концтабори. 1966 року звільнили з інституту мене, 1968 — Л. Ященка, а ще через два-три роки — науковців Василя Скрипку, Тамару Гірник, Юлія Шелеста.

Ященка звільнили за підпис колективного листа до радянського уряду з приводу закритих судових процесів над інакодумцями. В листі йшлося про порушення принципу гласності суду, що його забезпечувала тодішня радянська конституція; підписали його 139 осіб, серед яких були робітники, службовці, вчені, літератори, діячі культури та мистецтва. Лист, як це вже не раз бувало, потрапив за кордон, його передавали західні радіостанції, із зазначенням прізвищ. Це й послужило підставою для репресій. Потерпіли, насамперед, працівники «ідеологічного фронту», зокрема, науковці всіх гуманітарних інститутів Академії Наук. Так цинічно розправлялася комуністична влада з тими, хто серйозно й відповідально ставився до конституції та своїх громадських обов'язків.

Після звільнення Ященко ще якийсь час клопотався про поновлення в інституті, хоча б на найменшій посаді, писав листи у вищі партійні інстанції. Інститут наш був на Україні єдиний, а музикознавців-фольклористів тоді, як і тепер, були лічені одиниці, тож митець не міг миритися з тим, що його праця, досвід і знання нікому вже не потрібні, тим більше, що вивчився він на державний кошт. Але така вже природа антигуманного тоталітарного режиму — він дбає, насамперед, про власне самоутвердження, і якщо відчуває для себе хоча б найменшу загрозу, то інтереси суспільства, науки і культури відступають на другий план. Так було не тільки в період «загострення класової боротьби» на початках комуністичної влади, а протягом усіх 70 років її панування. Прикладів маємо більш, ніж доволі.

Проте Ященко виявився не з тих, які відразу здаються і стають на коліна, хоч становище було критичне: дружина на той час лежала хвора в лікарні, вдома залишалося двоє малих дітей. Йому пропонували вихід: покайся через пресу, принагідно вилий цебер помиїв на своїх товаришів — «націоналістів» і «відщепенців» — тоді будеш мати роботу за фахом і матеріальне забезпечення. Дехто з «підписантів» скористався цим «рятівним поясом», але Ященко на це не пішов: він хоч і визнавав, що вчинив необачний крок, одначе вирішив берегти свою честь і триматися до останку.

А це означало, що з наукою доведеться розпрощатися і братися за щось інше. Як розповідає сам Ященко, перехід від теорії до практики стався мимоволі, адже свою роботу він любив, збирався присвятити їй своє життя, мав багато цікавих творчих задумів. Найбільше його цікавила проблема природи усної пісенної творчості, власне сам процес творення, який, по суті, й досі ще не вивчений і таїть у собі чимало загадкового. Почав писати книжку про народну пісню для школярів, були й композиторські задуми та начерки. Але ж для цього потрібна матеріальна база, на меценатів розраховувати не доводилось. Щоправда, у видавництві «Мистецтво» лежав рукопис запланованої раніше

книжки про Державну капелу бандуристів, яка вийшла 1970 року. Але то була вже остання.

Не можна сказати, що хорова справа була для Ященка цілком незвичною: свої перші кроки на музичній ниві він починав саме з хорового диригування, навчаючись 1947 року у славетного нині диригента Павла Муравського, який тоді працював у Музичному училищі. І під час навчання в консерваторії вів хоровий гурток в одному з робітничих клубів. Проте, як каже Ященко, в роботі з хором йому заважала надмірна сором'язливість. Та й із здоров'ям не все було гаразд. У той час його більше приваблювала творчість, музичні образи та задуми роїлися в голові, не давали спокою, а підготовки не було жодної — до 18 років він не знав нот. Та сталося так, що П. Муравський у 1947 році дістав призначення до Львова у капелу «Трембіта», а Ященко, трохи опанувавши музичну грамоту, перевівся на історико-теоретичне відділення і далі збирався невідступно йти цією дорогою, надолужуючи прогаяне в дитинстві. Але доля розпорядилася інакше.

Ще десь із середини 60-х років у середовищі ентузіастів народного мистецтва, які відроджували новорічні щедрівки і гуртувалися довкола музею Івана Гончара, почала визрівати ідея про те, що треба йти далі і братися за веснянки, свято Купала та інші звичаї. Але як це зробити практично, ніхто собі, як слід, не уявляв. У місті ми звикли бачити ці звичаї на сцені — їх представляли і професійні і аматорські колективи, зокрема, «Веснянка» з КДУ. Володимир Нероденко робив спроби перенесення весняних хороводів на лоно природи. Подібні експерименти мали місце і в практиці етнографічного хору «Жайворонок» під керівництвом Ганни Пархоменко. Але це, знову ж таки, було демонстрування пісень, ігор і хороводів, а виконавців і глядачів розділяв нездоланний бар'єр, бо хто ж таки наважиться встрявати поміж артистами і порушувати відпрацьований концертний номер?

Тож потрібен був принципово новий підхід, спрямований на відродження народних звичаїв і свят саме в побуті. Важко сказати як би то все йшло далі: відомо, що кваліфіковані фахівці мріють і дбають лише про високе мистецтво, шукають для втілення своїх задумів талановитих виконавців і орієнтуються виключно на сцену, якщо не на велику, то хоча б на малу. Бо ж і від них вимагають і чекають саме цього, тобто «культурного обслуговування». Так воно вже склалося.

Але вийшло, як у тій народній приказці: не було щастя, так нещастя помогло. Опинившись без роботи, Ященко дістав змогу вільно розпоряджатися своїм часом і взятися за нову для нього справу. Що і як треба робити, він і сам, як признається, добре не знав, але треба було з чогось починати. Отож, 1969 року, якраз на Великдень, він з допомогою Івана Гончара зібрав на схилах Дніпра гурт молоді і почав розучувати веснянки, які сам чув і записав з уст народу. А на травневі свята після кількох репетицій молоді ентузіасти зійшлися до садиби Гончара, він допоміг їм убратися в народні строї із своєї колекції і всі разом рушили з піснями в Центральний парк на весняне свято. Серед учасників перших веснянок, як згадує Ященко, були тоді студійці та артисти Народного хору ім. Г. Верьовки Ніна Матвієнко, Раїса Решетняк, Олесь Харченко та інші.

Отже, початок було зроблено. Новоутворений колектив почав збиратися систематично, обрав на Дніпрових схилах зручну галявину, яку найменував «співочим полем». Наступне свято Купала на Трухановому острові було вже більш людним і підготовленим. Коло учасників хору і його прихильників постійно зростало і видно було по всьому, що справа відродження календарних свят у Києві — справа реальна. Та, на жаль, 1971 року хор «Гомін» був ліквідований як «націоналістичний», а його організатор і керівник Леопольд Ященко виключений із Спілки композиторів, як такий, що не зміг налагодити в колективі ідейно-виховну роботу і дав притулок вороже настроєним до радянської влади елементам. Приводом для розправи послужила участь окремих учасників хору у вшануванні Тараса Шевченка біля пам'ятника 22 травня. Крім

того, хорові закидали надмірне захоплення «архаїкою», ігнорування сучасних пісень радянських композиторів, пісень братніх народів тощо. (Про це докладніше можна прочитати в журналах «Трибуна», 1990, №№ 10, 12, 1991, № 1; «Україна», 1990, № 15; «Вітчизна», 1992, № 4).

Зазнали утисків і репресій також численні учасники «Гомону». А разом з колективом були ліквідовані і всі його творчі починання. Якщо врахувати, що в той же час був ліквідований і хор «Жайворонок» — базовий колектив Міністерства культури для впровадження в побут сучасних свят та обрядів, то з цього ясно, що удар був спрямований не так проти Ященка, як проти нашого національного відродження, проти нашої народної культури.

Виключений із Спілки композиторів, Ященко формально став, як тоді казали, «тунеядцем», тобто дармоїдом. І за це три доби відбув у камері попереднього ув'язнення (ще одна КПУ!), аж поки йому не допомогли звільнитися покійний композитор Георгій Майборода та Михайло Кречко. Були, звісно, і багаторазові допити в республіканському та обласному КДБ, і обшуки на квартирі, та, на щастя, ті обшуки нічого істотного не дали і Ященкові пощастило уникнути найгіршого. Та все ж часу й нервів було змарновано немало. Після довелося перекваліфікуватись ще раз — працював муляром на будівництві, розбивав ломом старі будинки на Подолі для добування цегли. Працювавврядигоди і з самодіяльними хоровими гуртками — в технікумі залізничного транспорту, пансіонаті «Жовтень» у Кончі-Заспі тощо. Але то була пересічна внутрівідомча самодіяльність, з таким же пересічним нормативним репертуаром.

Ященко ж мріяв про такий колектив, де б він міг продовжити почату справу, реалізувати свої творчі задуми. 1983 року він заснував невеликий фольклорний ансамбль у Музеї народної архітектури та побуту. Працівники музею виступали перед відвідувачами з народними піснями, підготували вінок колядок і щедрівок, веснянки.

Нарешті влітку 1984 року Ященко організував хор із відпочиваючих Гідропарку і виступив з ним експромтом на святі Купала, що його влаштували місцеві культпрацівники. Саме тут почалося нове відродження хору «Гомін», цікаво те, що він знову виник стихійно і, знову ж таки, на лоні природи. Спочатку адміністрація парку поставилася до нього прихильно, надала восени приміщення для занять, а Ященка навіть зарахували в штат керівником «клубу народної пісні». Але невдовзі, як і слід було чекати, про новий колектив дізналися «батьки міста» і його викинули серед зими на мороз. Лише завдяки щасливому збігу обставин новоствореному колективу вдалося спочатку «зачепитися» в «червоному кутку» одного із ЖЕК-ів у центрі міста, а напочатку 1985 року — в Будинку культури Київметробуду, де він приписаний і нині.

Нелегко було хорові і його керівнику з тавром «націоналіста» на перших порах. Хоч уже була проголошена Перебудова і повіяло подихом демократії, проте колективу щоразу чинились перешкоди у відродженні народних свят. Наприклад, 1986 року Дніпровський райвиконком заборонив Ященку проводити свято Купала в Гідропарку під тим приводом, що це свято, мовляв, не радянське. Як згадує керівник, йому перед кожним виступом доводилось бігати по всіх вищих інстанціях, випрошувати дозвіл і візувати репертуар.

Треба сказати, що тут Ященко виявив дивовижну витримку і наполегливість у досягненні поставленої мети. Він не поспішав відразу залучати до участі колишніх учасників хору і повертати хорові його стару назву (це призвело б до ліквідації колективу), але знаходив нових прихильників і однодумців серед людей старшого віку і серед молоді. І поступово, крок за кроком, хор нарощував свій потенціал. По суті, це знову був той самий «Гомін», з тими ж творчими засадами. Він і тепер лишається єдиним у своєму роді колективом і не має, на жаль, прямих послідовників, принаймні, в Києві.

Головна особливість хору «Гомін» полягає в тому, що він, як ми вже відзначали, прагне відроджувати народні традиції не тільки на сцені, а, насамперед, у побуті. Сам Ященко вважає, що справжня традиція мусить жити незалежно від того чи іншого керівника чи колективу, бо керівники й колективи змінюються й відходять, а народний звичай на те й звичай, щоб передаватися з покоління в покоління. Що ж до багатьох наших міст, зокрема, Києва, то тут доводиться говорити не так про відродження, як про впровадження народних звичаїв. Справді, ми не знаємо, чи були в Києві веснянки та свято Купала (колись у містах були й свої звичаї, нині вже забуті), але в народі вони жили, народ витворив багату пісенну культуру, пов'язану з цими святами, яка ще зберігається в глибинних селах. Якщо ж врахувати, що в місті нині мешкає багато вихідців із сіл, а села, навпаки, знелюдніли, то чому б кращим народним звичаям не відродитися в місті, хоча б у скромних масштабах. Інакше ми можемо їх зовсім втратити. Ященко вірить у свою місію і заражає тією вірою своє оточення.

Виходячи із своїх специфічних завдань, хор «Гомін» відповідно будує й репертуар. Поряд із творами з розвиненою фактурою, призначеними для сцени, він має в репертуарі й багато простих пісень для широкого загалу, які можна співати або ж приспівувати експромтом. Крім постійних учасників, «Гомін» має чимало симпатиків, які приходять на його концерти й фольклорні свята, співають разом з ним, водять «Кривого танцю», влаштовують веселі забави. Недаремно фахівці-музикознавці кажуть, що «Гомін» це не просто хор — це «явище», «середовище».

Ященко погоджується, що це справді явище, але особливих ілюзій щодо його розмаху й поширення він не має і вважає, що для такого великого міста, як Київ, це лише «краплина в морі». На репетиції ідуть люди з усіх кінців міста і з околиць — з Броварів, Боярки, Бучі. З одного боку, це добре, але з другого, це свідчить про нашу бідність: якби на кожному житловому масиві були подібні осередки, то не було б потреби витрачати після роботи зайві години на переїзди.

Намагаючись відродити пісню в побуті, Ященко запровадив ще й таку форму роботи, як недільні масові співи для всіх охочих, без обмежень. Нині вони проводяться в Палаці культури «Славутич». Кожної неділі, о 17 годині любителі гуртового співу сходяться сюди, щоб поспівати для власного задоволення, навчитися нових пісень, пригадати незаслужено забуті. Тут «Гомін» готує свої резерви, які поповнюють ряди учасників хору, беруть участь у фольклорних святах.

Кожного року, на початку січня «Гомін» влаштовує різдвяні та новорічні вечори на сцені столичного Будинку вчених чи то в Будинку художника, програми яких складені з колядок та щедрівок. Для аматорського колективу повне оновлення програм, залежно від сезону, справа не проста, але в «Гомоні» вже стало традицією, якої він послідовно дотримується. Такою ж традицією є колядування біля різдвяної ялинки на Майдані незалежності та по домівках киян за участю молодіжної групи хору.

Нині ми всі маємо можливість вільно і безборонно плекати народні звичаї, співати патріотичні пісні і хор «Гомін» радо з цієї можливості користається. Але так було не завжди, ветерани добре пам'ятають, як 1 січня 1972 року, коли хор був ліквідований, вони все ж зібралися, за звичаєм, до новорічної ялинки біля філармонії і як міліція брутально розігнала щедрівки, а кількох учасників заарештувала на 15 діб і постригла наголо. Не врятувало їх і те, що замість «Син Божий народився» вони співали «Рік новий народився».

Аж тепер, останніми роками, хор нарешті дістав можливість вільно співати веснянки і водити таночки на Великдень біля церкви і гріх було б нам з такої можливості не скористатися, бо це є також наш прекрасний звичай. Крім того, «Гомін» співає веснянки і на травневі свята, і на День Перемоги, тобто в дні масового відпочинку, дбаючи про те, щоб цей відпочинок не був пустим марнуванням вільного часу,

щоб він був справді активним, сповненим духовного здоров'я і наснаги, яка закладена в народній творчості.

Та чи не найбільшу популярність серед киян має свято Купала, яке «Гомін» щорічно влаштовує в Гідропарку, на березі Венеціанської протоки. За народним календарем це свято припадає на 7 липня. Проте досвід показав, що в міських умовах краще використовувати вихідний день — першу суботу липня. Це дає змогу вільно святкувати цілу ніч до ранку, як то здавна прийнято в народі.

Свято Купала вирізняється з-поміж інших, насамперед, яскравою атрибутикою: плетенням вінків, хороводи з вінками кругом деревця («купайлиці»), катання на заклечаних човнах, вогнище, довкола якого відбуваються веселі розваги, пускання вінків із запаленими свічками на воду, гойдалки тощо.

Все це не вимагає якихось особливих витрат і підготовки, а природні умови в Києві створені ніби на замовлення для такого свята: Дніпро з протоками, островами і зеленими луками в центрі міста, поряд станція метро і всі вигоди, хочеш — гуляй до ночі, хочеш — святкуй до ранку. І чимало киян, особливо молоді, охоче користуються з такої нагоди. Цілу ніч горять над Дніпром купальські вогні, біля них дзвенять пісні одночасно в різних місцях — і жіночі, і чоловічі, і молодіжні — все це свідчить про те, що прадавній звичай повертається до життя і є підстави сподіватися, що він таки укорениться в побуті. І не тільки в Гідропарку — нині це свято в різні дні проводиться і в Голосіївському парку, і в Пущі-Водиці, і в Музеї народної архітектури та побуту. І скрізь запрошують до участі хор «Гомін», бо, на жаль, у нас іще мало є відповідно підготовлених хорів. Що ж до пісень, то вони справді прекрасні, серед них чимало шедеврів світової культури. «Гомін» призбирує і використовує ці шедеври, що їх створив народ у різних кутках України, і охоче ділиться своїми надбаннями з іншими колективами.

До речі, частина репертуару хору «Гомін» була опублікована ще в 1971—72 роках. Це сценарій новорічного свята з піснями «Радуйся, земле» (репертуарний збірник «Заспів», 1971, № 6), веснянки (збірник «Горять святкові вогні», 1971), «Купальські розваги» (збірник «До світла! До сонця!», 1972). Сталося так, що Л. Ященко подав ці пісні на закритий конкурс, їх преміювали і, згідно умов конкурсу, опублікували вже тоді, коли сам «Гомін» і його фольклорні свята вже були ліквідовані і в Києві вже не було кому співати тих пісень. Подібне сталось і з хором «Жайворонок»: його репертуар опублікували, коли самого колективу вже не стало і ось уже понад 20 років у Києві нікому співати пісень «Жайворонка». Типовий приклад командно-бюрократичного безглуздя!

«Гомін» щоліта бере участь і в святі обжинків на терені Музею просто неба. Зрозуміло, місто — не село, і обжинки в музеї — то не справжні обжинки, а їх імітація, але все ж це частина нашої хліборобської культури, яку треба берегти. В музеї є свій лан, де щороку сіють жито й пшеницю, на жнива приїздять сільські фольклорні ансамблі, які жнуть, в'яжуть снопи, співають жнивні та обжинкові пісні. Та й серед учасників «Гомону» є чимало вихідців із села, які не відучилися жати й косити. Якщо врахувати, що це діється в кінці липня, то вже з цього видно, що «Гомін» майже цілий рік у робочому стані. Бо ще ж є і День Києва в кінці травня, і Свято незалежності 24 серпня, поза якими колектив не уявляє свого існування.

Тут, знову ж таки, йдеться не про звичайні концерти. Вже протягом кількох років Ященко уперто домагається, щоб вечорами у дні народних гулянь на Майдані незалежності влаштовувались імпровізовані свята народного співу, де б усі учасники не були пасивними слухачами, а самі брали активну участь. Зробити це непросто, бо всі вже звикли до галасливих естрадних концертів з гучномовцями, які гримлять на весь Хрещатик і буквально придушують будь-яку спробу до самовираження тисяч людей. Навіть бардів, і тих уже не чути на Хрещатику — їх заглушують децибелами могутньої рок-індустрії. Але Ященко не

здається — він вірить, що не все ще втрачено, потрібна лише добра воля керівництва. З подібними пропозиціями він неодноразово виступав і в пресі, та й не тільки він. Про занепад побутового співу і всієї народної піснетворчості, навіть у співучих колись селах, нині все частіше з'являються тривожні повідомлення на сторінках преси, зокрема, г. «Культура і життя».

Чи не забув Ященко про наукову працю і чи не має наміру до неї повернутися? Для нього це болюче питання. «Гомін» і пов'язані з ним клопоти забирають увесь час. Бо ж доводиться займатися і репертуаром, і пошуками приміщення та спонсорів, і костюмами, і організацією концертів тощо. На весь колектив — а це понад 120 осіб — Ященко є покищо єдиним штатним керівником, помічників-хормейстерів хор утримує на зароблені кошти. Нині колектив приписаний до Будинку культури Київметробуду, та через відсутність просторого приміщення там лишились тільки невеликі ансамблі. Це чоловічий ансамбль «Козаки» та ансамбль автентичного фольклору «Радосинь». В Будинку вчених працює фольклорний ансамбль «Криниця», який співає в академічній манері. А весь хор збирається поки що в фойє Палацу культури «Славутич» на Контрактовій площі (це колишній «Харчовик», з яким пов'язаний перший етап діяльності хору). Наявність у колективі ансамблів різного стилю й напрямку дозволяє повніше розкрити якісне багатство й розмаїття нашої пісенної культури, а разом з тим повніше використати голосові можливості й нахили самих співаків.

Та й це ще не все. З хору «Гомін» відділилися такі відомі нині ансамблі «Чумаки», «Євшан» та «Просвіта». Кожен з них став самостійним колективом і торує свою стежку в мистецтві.

Що ж до наукових зацікавлень Л. Ященка, то його найбільше хвилюють такі проблеми, як доля народної пісні в сучасному побуті, роль науково-технічного прогресу в розвитку народної культури, принципи організації клубів народної творчості, художня самодіяльність на сучасному етапі і, звичайно ж, збереження і відродження народних традицій у сучасних умовах. Усім цим він займається практично і, отже, саме про це може сказати своє вагоме слово.

Вже не один рік шанувальники народної пісні нагадують Ященкові, що пора вже опублікувати репертуар хору «Гомін», який налічує понад 250 пісень, різних за жанрами, за характером, до того ж, маловідомих, а то й зовсім невідомих, які ще ніде не друкувалися. Це був би, безперечно, цінний внесок у культуру і реальна допомога численним колективам, насамперед, аматорським. Такий збірник він готує і вже частково опублікував. Це добірки пісень з рекомендаціями до календарних свят для школярів — веснянки, пісні до свята Купала, колядки та щедрівки (ж. «Радянська школа», 1989, №№ 5, 6, 12), сценарій з піснями «Котився вінок з лану» (репертуарний збірник «Райдуга», 1990, № 3). Крім того, збірку колядок і щедрівок готує до випуску репертуарна комісія Міністерства культури, сценарій вечорниць із піснями готує видавництво «Мистецтво». Важливо, що то все твори не тільки оригінальні, а й апробовані, які з успіхом використовуються на практиці.

Останніми роками хор виступав з концертами в багатьох містах і селах України, в Прибалтиці, в Карельській республіці, у військових частинах Криму. А нещодавно Київ приймав гостей з-за кордону: хорову капелу ім. О. Кошиця з м. Вінніпега (Канада), вокально-хореографічний колектив «Каштан» з м. Аделаїда (Австралія). Земляків радо вітали провідні діячі української культури, а від імені широкої громадськості з музичними привітаннями виступав хор «Гомін».

Коли біля Львівської площі освячувався майданчик для будівництва греко-католицького храму, хор «Гомін» виступив у концерті, який відбувся з цієї нагоди в Оперному театрі. Хай серед учасників «Гомону» греко-католиків лічені одиниці, але Ященко і весь колектив вважає, що найкращий шлях до зближення релігійних конфесій — самому зробити перший крок назустріч, не чекаючи, поки це зробить хтось інший.

У печальні дні пам'яті жертв комуністичного голодомору на Україні хор «Гомін» із свічками в руках співав «Вічную пам'ять» та інші жалібні пісні на Михайлівській площі під час освячення пам'ятника, і в військових частинах Києва, розповідаючи молодим солдатам про страшну трагедію, пережиту нашим народом, про яку нам забороняли раніше говорити вголос.

Можна тільки радіти з того, що самовіддана праця Леопольда Ященка на ниві рідної культури нарешті дістала визнання. 1992 року його удостоєно премії імені Павла Чубинського, 1993, крім Шевченківської, йому присуджена також премія фундації доктора Дем'яніва «Свобода і мир для України». Хор «Гомін» є лауреатом республіканського фестивалю «Дзвін — 91», йому присвоєно звання «Народного». Про «Гомін» та його керівника створено два телефільми, готується документальний кінофільм.

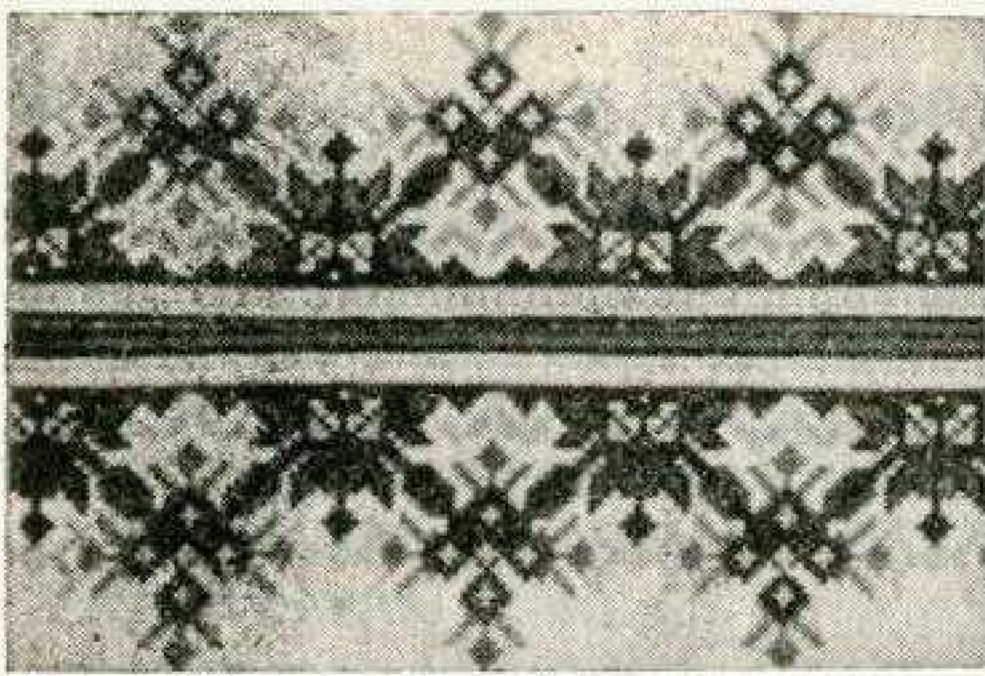
Як на великих, так і на маленьких сценах хор «Гомін» з честю виконує свою благородну місію. Тож побажаємо йому і його керівникові негаснучого молодечого завзяття і нових творчих звершень.

Михайло ГУЦЬ

Київ



Переяслав-Хмельницький. Велика козацька Рада. В центрі — патріарх Мстислав. 1992. Фото С. Полюха.



ЕКСПЕДИЦІЇ

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА В НИЖНЬОМУ НАДВОЛЖЖІ

Основною метою фольклорно-етнографічної експедиції в Надволжжя було вивчення міри збереження і стану народної дультури та побуту в українських селах. Спонсорувала експедицію Львівська організація Всеукраїнського товариства «Просвіти» ім. Тараса Шевченка. Витрати на дорогу взяло на себе агентство «Ростислав шоу». До складу експедиції (крім автора цих рядків) входили: Володимир Бабинець — представник Агентства преси «Смолоскип»; студент-політехнік Святослав Павлюк — член Студентського Братства і Пласту; студент Михайло Пержило. До Волгограда, озброєні фотоапаратами, магнітофонами та відеокамерою, дісталися літаком. Відразу ж зауважу, що протягом десятиденного перебування в Надволжжі нам майже не довелося розмовляти російською мовою.

На цю землю автор даної статті потрапив не вперше. У 1968 році як студент Львівської консерваторії побував тут на гастролях у складі концертної бригади «Молоді голоси України». Був тоді надзвичайно вражений, що зустрів далеко від дому українців, які не цураються мови своєї, співають своїх пісень. 1975 року разом з Остапом Уличним знову відвідали Волгоградську та Астраханську області. Записали багато цікавих пісень, оповідань і старовинний обряд українського весілля. Звичайно, тодішня експедиція як на ті часи була напівлегальною, напівпідпільною. Цього ж разу у Волгограді нас зустрів Іван Ліпол, заслужений діяч мистецтв Росії, уроженець Вінницької області, колишній диригент заслуженої хорової капели України «Трембіта». Не гаючи часу, Іван Мануїлович познайомив гостей з членами щойно створеного Товариства української культури. Знайомство відбулося в кабінеті проректора Волгоградського педагогічного інституту ім. О. Серафимовича професора Василя Супруна, родом із Запорізької області. В свою чергу п. Супрун представив нам земляків — Миколу Алефіренка, доктора російської філології, професора педінституту, родом з Харківщини, Якова Худика, полковника медслужби у відставці, голову товариства, уродженця Хмельницької області, Олександру Северянову (Дерев'янко), доцента кафедри російської мови, секретаря Товариства, уродженку Дніпропетровщини. Пані Олександра захистила кандидатську дисертацію на матеріалах діалектів українських сіл Нижнього Надволжжя. Крім названих і неназваних наших земляків і місцевих членів української громади, були присутні викладачі, професори інституту, громадяни міста, які симпатизують товариству, а також працівники обласного управління народної освіти Лариса Чубіна і Любов Гудзенко.

Після цікавих дискусій, порад спільно з новими знайомими, обрали маршрутом експедиції Миколаївський район, що розташований на лівобережжі Волги навпроти Камишина, словом, у Заволжжі. Взяти участь в експедиції виявила бажання Олександра Северянова. Таким

чином, вона стала п'ятим членом нашого товариства. Напередодні виїзду на безпосереднє місце роботи нашої експедиції ми разом з Яковом Худиком відвідали Сарепту — музей-заповідник, в якому є відділ українiстики. Це давня назва одного з районів сучасного Волгограда (нині Красноармійськ). Там нещодавно створено Державний історико-етнографічний музей-заповідник «Старая Сарепта», який має представляти культуру п'яти національностей, що проживають на цій землі — росіян, українців, німців, казахів та калмиків. Звичайно, найбільше часу ми приділили оглядові українського відділу. Експонатів, які б давали уявлення про місцеву українську культуру, тут ще мало. Але все ж таки є приміщення і робота розпочата.

Нащадки засновників Сарепти — німців-гернгурів (від назви землі, звідки походять переселенці) і місцеві з метрополії нині відбудовують кірху, жіночий та чоловічий монастирі, двоповерховий будинок пастора, який приїхав з Німеччини і поки що мешкає у комунальній квартирі. Ставлять орган, дбають про музей, про свою школу. В українців нічого подібного поки що нема.

По дорозі до Миколаївського району (250—300 км), крім одного села, кількох хуторів і майже голого степу більш нічого не бачили. Олександра Северянова розповідала нам про свої дослідження цього краю. Згадувала імператорські укази щодо заселення Надволжжя. Так, у 1797 році в імператорському указі повелівалося поселити тут малоросіян для «вивозу солі в магазини». Отже, йдеться про чумацькі слободи, про три категорії українських поселенців: «соляные возчики», «казенные малороссияне» і «владельческие малороссияне». До речі, всі вони дотримувалися своєї національної відрубності. Далі пані Олександра навела архівні дані про с. Рудню. Воно ділилося на дві частини: слободу з 803 душ українців (чоловічої статі) і 716 росіян. Вони мали окремі управління, церкви, навіть окремі гуляння молоді. Мішані шлюби зустрічалися рідко.

В кінці XVIII і на початку XIX століть у документах зазначалось, наприклад: «Покровская Молороссийская слобода». Тут не відбулося переплавки українського і російського діалектів на щось химерне третє. Не дійшло і до асиміляції українського діалекту, навіть у російській мові всіх українців зберігається своєрідний український акцент.

У Миколаївську привітно зустріла нас директор місцевого Будинку культури Павлина Єрофеєва (Діденко). Сама українка з Вінниччини. Навчалася у Рівному. В Заволжжі вже близько двадцяти років. У кабінеті українські плакати, рушники. Радо прийняла господиня в дарунок книжку, зронила сльозу, коли хлопці вручили на пам'ять прапор та герб України. Дізнавшись про наш приїзд, завітав і завідувач відділом культури, рідною мовою володіє вільно.

Саме місто Миколаївськ, по суті, нове, а те давнє (Слобода Миколаївська чи просто Слобода) в 1958 році затопили, на його місці тепер рукотворне море чи то пак — велетенська калюжа, на дні якої поховано його історію. У місцевому музеї — чудовій споруді — експонати (зібрані з навколишніх сіл. З українського лишились частково мова і пісня (частково, бо все ж це не село, а вже містечко). Від шести колись діючих церков залишилося в музеї тільки п'ять слайдів. Правда, є молитовний дім, а священик, кажуть, з Тернопільщини. На жаль, не встигли познайомитися.

Відразу після приїзду несподівано дістали запрошення на день народження співачки хору ветеранів п. Зої, якій виповнилося 70. Серед гостей було багато хористів. Вони в основному співають українські народні пісні. На стінах розвішані рушники, на покуті — ікона. Привітали ми іменинницю, подарували сувеніри, квіти і звичайно, заспівали їй «Многая літа». Пані Зоя була дуже зворушена. Тут ми почали свої перші фольклорні записи. Гості іменинниці з великим задоволенням співали для нас пісень. З молодшого покоління миколаївчан сподобалось тріо сестер Колодяжних. Задушевно, і, що не часто зустрінеш, з якоюсь високою внутрішньою культурою співають дівчата наших пісень.

Можна лише пошкодувати, що це не автентичний фольклор, а мистецька обробка. До речі, сестри стали дипломантами на Всесвітньому форумі української діаспори, що не так давно відбувся у Луцьку. Далі земляки повезли нас у ближчі села. А треба охопити вгору по течії хоч частину Заволжжя: Стара і Нова Полтавка, Бережнівка, Мовчанівка, Політотдєльськоє (колишня Слобідка, перейменована спочатку на Троцкє), а потім на неоковирне Політотдельськоє. Офіційного рішення про повернення старої назви нема, хоч багатьох місцевих жителів воно лишилося Слобідкою, далі Степанівка, Очкурівка, Солодушівка, Ковелівка (на карті Кіслово) і т. д.

Коротко про село Очкурівку, яке засноване в 1701 році переселенцями з Полтавщини. На відміну від переказів про переселенців інших українських сіл Нижнього Надволжжя, які засновувались у різний час і з різних причин, зокрема як чумацькі (перевозили з озер Ельтон і Баскунчак сіль) або як військові опорні пункти ще з початку XVII століття тощо, переселенці з Очкурівки були втікачами з України. Саме в цьому селі майже два десятиліття тому я зробив перші фольклорні записи в Надволжжі. Тепер мені було дуже сумно, бо багатьох жінок, чудових співачок за цей час не стало. Ті, які залишились, знову співали. А після перегляду відеозапису сумно жартували: «Тепер сміло можемо вмирати...» Цікаво, що за цей час деякі з пісень зазнали змін. З'явились і новатори. Деякі російською мовою, наприклад: «Жериновский рвется к власти, надо нам его избрать, он нам водку обещает по дешевле продавать» і т. д.

Дуже цікавою видалася пісня львівського автора Бориса Бобинського (сина відомого поета Василя Бобинського), написана в мордовських концтаборах. Мова йде про відому нині народну пісню «Оксана, Оксана, я чую твій голос». Мелодія, правда, дещо змінена, а слова вже звучали також російською. Та залишився образ дівчини, яка чекає свого милого на березі Дніпра. Цікаво, що виконавець почув та вивчив пісню під час служби в армії — 1953 року. Отже, правда це, що пісня проходить навіть крізь грати. Запам'ятався і такий епізод. В розмові з дівчиною шести років Світланою, що сиділа поруч з прабабусею — однією з найкращих співачок, я згадав, що колись тут діти спілкувались зі мною українською, а не російською мовою. На це симпатична господиня, голова сільради (вона не місцева і сама погано розуміє українську мову) навела такий приклад: вона якось зайшла до однієї хати і маленька трирічна дівчинка несе їй табуретку, з-під якої ледь-ледь саму видно і просить: «Сідайте, будь ласка». Як завжди дотепна, пані Леся й каже: «Так це ж вона так говоритиме, поки не піде в дитсадок або до школи. Там її швидко перевчать. Скажуть «Ты неправильно говоришь. Надо говорить — садитесь, пожалуйста».

Так воно і є. Бо шкіл, навіть з початковою освітою українською мовою, там не існує ще з 30-х років. Під час опитування про вивчення української мови люди старшого покоління відповідали, що хтось із них вчився чверть, хто півріччя, а от один чоловік аж два роки, поки не було державою це «неподобство» припинено.

На вже згадуваній зустрічі в пединституті заступник начальника ОблУНО пані Чубіна, крім загальної інформації про стан освіти в області, навела дуже цікаві для нас і, як виявилося, для самої Лариси Іванівни, дані: серед опитуваних бажають вивчати свою рідну мову 42 відсотки українців. Показники для інших національностей — німців, казахів, татар, калмиків відповідно 27, 13, 6, 5 відсотків. Між іншим, пані Лариса Чубіна ніби й не нарікала, але з якимось тихим сумом згадала, що зверталася за порадою, допомогою до відповідних інстанцій в Харкові стосовно українського шкільництва (їм би зручніше і переселенці в Надволжанщині з цих сторін) і зосталась ні з чим. Як кажуть, «відфутболили».

Для кращої можливості аналізу даного питання пропоную статистичні дані з Волгоградщини, які явно применшені. Отже, за даними перепису: 1926 рік — українців 141 тис., німців — 69 тис.; 1989 рік —

українців 79 тис., німців — 28 тис. Про першу за кількістю націю — росіян, даних взагалі не подано, бо ця «статистика» ще смішніша, навіть, якщо говорити про «російськомовне» населення. На підтвердження цього наведу, як приклад згадуваного, тепер уже приятеля, завврайвідділом культури п. Миколу Андрієвського, що після нашого знайомства побував у Львові двічі.

Микола Михайлович сам розповідав мені (записано на диктофоні), що коли йому «минуло шістнадцять років», то на запитання вчителя, що писати: «русский» чи «украинец», подумавши, що «живу в Росії — отже, «руський» і записався «руським». За що, з сумом говорив п. Микола, його батько українець і досі через це на сина незадоволений. А скільки українців, німців, казахів, татар та інших національностей стали «руськими»? У всякому разі — тисячі. Аналізуючи зібраний на Волгоградщині матеріал, а особливо дані досліджень п. О. Северянової, приходжу до висновку, що, оскільки деякі поселення в Надволжжі мають по 200—300 й більше років, то Надволжжя таке російське, як і українське. А те, що, зберігши українську мову, пісню, обрядові і побутові традиції і звичаї, українці стали «хохлами», то що тут дивного? Адже, на Україні скільки є подібного. Все, про що тут йшлося, стосується всієї східної діаспори, якій був штучно перекритий доступ до скарбниці національної культури. Однак, не зважаючи на загальне пробудження від тривалої сплячки, майже все залишилось на своїх місцях. Школа, преса, радіо, телебачення відсутні, а з того, що було і є для національного відродження, носить зворотний характер.

Розповідаючи про свої враження, спостереження, мимоволі думається про діаспору заходу, про нас в Україні. Свого часу наші земляки на Заході опинились в немалій скруті і теж вимушено були відірвані від Батьківщини, зате, на відміну від Сходу, в демократичному і цивілізованому світі. Їхня незламна віра в Україну додавала і додає нам наснаги і доводити щось про великі заслуги їх перед нацією все одно, що ломитися у відкриті двері. Це очевидне. Йдеться про нас, про східну діаспору, цю відрізану й забуту гілку духовного тіла України.

Для прикладу, це ж Надволжжя (хоч на ньому теж світ клином не зійшовся), не знаємо та й знати не хочемо. Ніхто туди не рветься на гастролі, та й грошей, звісно, нема на це. Готовий, зібраний під час експедиції матеріал теж нікого не цікавить.

Висвітлюючи тему запису фольклору, зауважимо, що час пливе швидко і впевнено. Держава про такі справи майже не дбає. Спонсорів нема. Ширша громадськість теж про це не думає, не знає, політики, тим більше. А що можуть зробити ті, не такі вже й численні збирачі народної творчості, які на це витрачають свої, може, останні гроші. Це теж нікого не цікавить. А шкода. Адже кожна фольклорна експедиція на Схід — це не тільки запис матеріалу, хоч це основна мета, але, передусім взаємоспілкування місцевих українців із українцями з України. Всяка така експедиція мимохіть несе в собі якусь інформацію, певний ідейний заряд, погляд на сучасні процеси, які відбуваються у нас в Україні і, що дуже важливо, погляд здалека на становище і проблеми даної діаспори чи то Далекого Сходу, Башкирії, Надволжанщини чи ін. Недарма професор Василь Супрун в інтерв'ю сказав, що наш приїзд наче окрилив їхнє новостворене Товариство української культури. А погляд на збирача фольклору як дивака з його хобі в найкращому випадкові є примітивним. Переважно люди цього «хобі» свідомі свого громадянського обов'язку, необхідність виконання якого є сьогодні, бо завтра може бути пізно. Праця та нелегка і невдячна. А в умовах діаспори такий збирач мусить бути ще й місіонером. Основною метою експедиції, як мінімум, була розвідка стану українського фольклору, освіти, культури та встановлення творчих і ділових контактів з українцями Надволжжя. Все, що вдалося за цей час побачити і почути чимало знято на фотоплівку. Ця невелика, короткочасна експедиція дала значно більше, аніж планували. Ми знайшли скарб: друзів, однодумців, справжніх безкорисливих українських патріотів. Між нами несподівано виник

духовний зв'язок, ніби ми вже давно зналися, і цілком природньо з цього вилилися реальні, добрі справи.

Згадувані тут жителі Надволжжя декілька разів, у тому числі з вокальними ансамблями по 17—20 чоловік, приїздили до Львова, де, крім міста, познайомилися з представниками різних громадських організацій, з діячами освіти, культури. На Різдвяні свята Лариса Орешкіна привезла дитячий вокальний ансамбль. Діти жили у сім'ях гостинних львів'ян, виступали біля ялинки в селищі Рудному і їздили в Сколе. Їх приємно здивувало те, що колядують під вікнами. Виступали біля оперного на конкурсі вертепів (яке це для них свято), в прямому ефірі по телебаченню з піснею «Боже, вислухай, благання». Ходили з нашими дітьми колядувати і кажуть, що «заколядували» багато грошей і гостинців. Тепер незабутніми враженнями діляться з ровесниками Волгограда і області, де виступають з концертами. Мріють ще раз побувати у Львові. Доцент пані Северянова стала їхньою першою вчителькою української мови у першій недільній школі на Волгоградщині.

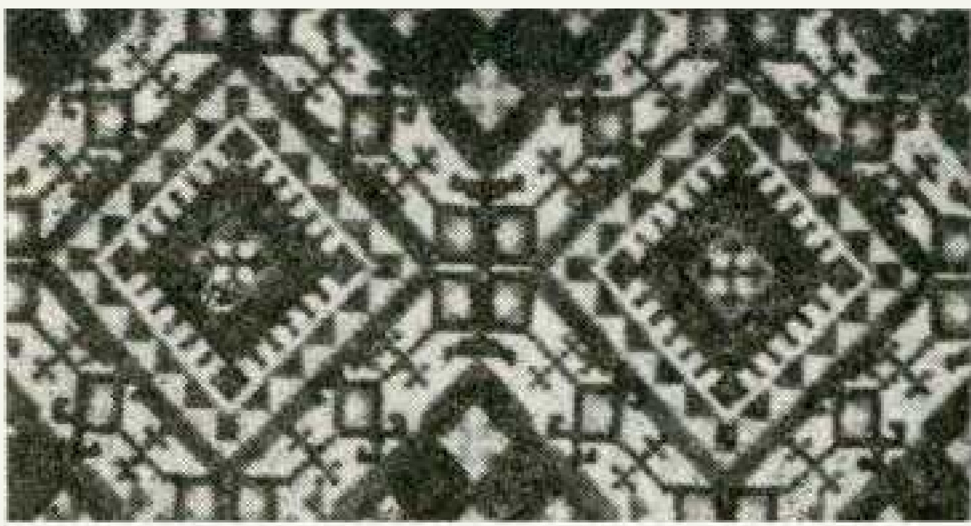
Хоча мета досягнута, проте виконано лише маленьку частку роботи, бо, крім Миколаївського району, обабіч Волги від Саратова (за даними 1926 року там проживало 202 тис. українців) до Астрахані є цілі райони компактного заселення українців. Все це вимагає роботи по наведенню контактів у названих областях, щоб мати певну картину українства на всьому Нижньому Надволжжі, як це зроблено більш-менш на Волгоградщині. А далі — спокійної зосередженої і копіткої роботи (польових записів) хоч би по декілька днів в якомусь із населених пунктів. Таких сіл тут багато. Чого тільки варті українські топоніми, які російською чи іншими мовами не перекладаються. Для прикладу: Олександрів Гай, Красний Кут, Красний Яр, Світлий Яр, Чорний Яр. Кам'яний Яр, Капустин Яр, а ще Балки, Займиша і т. д. Тут треба визнати: добре що поки є що і від кого записувати. Але пам'ятаймо — спізнюватися зі збором фольклору не можна. Кращі з носіїв цієї дивовижної народної творчості, старіючи, забувають, або відходять на вічний спокій. Ось я думаю, чи живе ще на хуторі бабуся, про яку мені розповідали, що і співає, і приповідає, і ледь не в решеті танцює. А обряд весілля, записаний в Очкурівці 1975 року я мабуть, тепер вже б не записав. Матеріал, занотований тоді в Солодушівці, теж ні. В цьому я переконався з останньої експедиції по цих селах.

Аналізуючи описану в матеріалі поїздку, її наслідки, дві попередні і дві останні такі поїздки (в час останньої відбувся Перший обласний фестиваль української пісні, у якому взяли участь представники семи районів області і, можливо, вперше було піднято синьо-жовтий прапор, а також проголошено відкриття Центру української культури Волгоградщини в м. Миколаївську, де відбувся фестиваль) є підстави стверджувати: нам поталанило. Ще не вмерла українська усна народна творчість в Надволжанщині!

Доброї руки записувача чекають тут цікаві оповіді, дотепні жарти, перекази і, звичайно, прекрасні, збережені в пам'яті пісні місцевих українців.

Володимир ПЕРШИЛО

Львів



ПУБЛІКАЦІЇ

НОВОЗНАЙДЕНІ ПІСНІ ПРО КОЛІЇВЩИНУ

Цього року виповнилося 225-річчя знаменитої Коліївщини — повстання, яке стало кульмінацією гайдамацького руху, котрий був спрямований проти колоніального гніту Речі Посполитої, а також Російської імперії. Центром повстання стали Черкащина та Київщина, де гайдамаки добилися найбільших успіхів, взявши ряд міст і фортець (Умань, Жаботин, Тетіїв, Корсунь та ін.). Взяття Умані 21 червня 1768 р. закінчилося відомою різаниною шляхти, католицького та уніатського духівництва і євреїв. Ця подія стала хрестоматійним прикладом жорстокості гайдамаків і всіляко розписувалася польськими істориками, обростала легендами, як от про вбивство Гонтою своїх дітей, чого насправді не було, тощо. При цьому звичайно замовчувалися причини гайдамацького руху, а їх було більш ніж достатньо. Коротко і ясно висловився ще 1649 р. великий канцлер литовський А.-С. Радзивил у своїх мемуарах: «Козаки і чернь здійснили нечувані злочини, бо нечувані були наші гріхи». За сто з лишком років, що відділяли переддень Визвольної війни середини XVII ст. від Коліївщини, у становищі українського народу не відбулося принципових змін: Україна залишалася колонією сусідніх держав з усіма негативними наслідками цього. Гайдамацький рух і зокрема Коліївщина, був відповідною реакцією трудящих мас України на утиски і знущання колонізаторів та їхніх посіпак. Не обійшлося, на жаль, без жорстокостей та релігійного фанатизму, і не випадково Великий Кобзар не забув про це сказати...

Після взяття Умані сюди були стягнені російські війська генерала Кречетникова. В ніч на 6 липня 1768 р. російськими карателями були зрадливо арештовані вожді Коліївщини Іван Гонта і Максим Залізняк, а наступного дня у неволі опинилися ще 845 гайдамаків, в т. ч. 65 запорожців і 780 простих селян. Гонта був закатований і підданий лютій страті, а Залязняк засланий до Сибіру. Всіх полонених поділили на уроженців Правобережної та Лівобережної України, на формально підданих Польщі та Росії. Перших чекали каземати й катівні Львова, Кам'янця-Подільського, Кодні та інших міст, других після тортур погнали до Сибіру...

Коліївщина набула широкого розголосу, відбилася в багатьох українських народних піснях, де гайдамацький рух оцінювався позитивно. Але були й винятки. Нам вдалося виявити у відділі рукописів Наукової бібліотеки ім. Оссолінських у Вроцлаві рукопис під сигнатурою 266 II, який має назву: «Пам'ятники про уманську різанину». Тут поруч з мемуарами Липомана, Вероніки Кребс, різноманітними листами тощо знаходяться дві пісні, складені українською мовою, але писані літерами латинського алфавіту. Перша пісня має польськомовний заголовок: «Козацька пісня на мотив «Ей, був Сава» про хлопські бунти в Умані 1768», друга — «Друга пісня про бунти українських хлопів 1768». З приміток видно, що список було створено з наказу Генрика Любомирського у 1840 р., а оригінал знаходився у рукопису барона Шандера. Проведений нами аналіз дає підстави твердити, що перша пісня була створена у середовищі т. зв. надвірних козаків, тобто найманого війська польських магнатів, до котрого свого часу належав і сам Гонта. Однак Гонта покинув ворожий табір і приєднався до гайдамаків, але не всі пішли його шляхом, а навпаки помагали колонізаторам придушувати народне повстання. Друга пісня була створена очевидно у католицькому або уніатському середовищі. У своєму ворожому ставленні до гайдамаків автор навіть оббріхує

Гонту і вкладає до його уст покаяння та заклики до селян не підносити нових бунтів й сумирно робити панщину. Ці пісні подаємо нижче у кириличній транскрипції, подекуди дещо змодернізувавши вимову, наблизивши її до сучасної. Обидві пісні мають певну цінність як пам'ятки суспільної думки і художні твори, а те, що вони відверто ворожі до гайдамацького руху, не повинно бути перепоною на шляху їх публікацій. Досить уже заборон та вибірковості у публікації історичних джерел, що було типовим для радянської історіографії.

Юрій МИЦИК

Дніпропетровськ

На Украіні в Жаботині свавільнії козаки
Ой вибравши запорожців, такії ж собаки,
Із сотником, із Гонтою, що світу дивно,
Вирізали панів, жидів в Умані зарівно.
Чому ж, Гонто, так невдячен і з якой причини,
Що вирізав всіх в Умані до малой дитини?
В Тетиїві, также місті, тоже ж нарадили,
Кров жидовську виточивши, по кістки бродили,
І як куда повернуться, то єст всюди знаком.
Од Липовця до Турбова повно трупу шляхом.
О різуни, о поганці! Яка ваша віра?
Щось те в світі погубили так багато мира?
Не знаєш Бога і сумлення, хамуцької злості,
Буде ворон з собаками вам глодати кості.
Прийде той час незадовго, настане година,
Не зостане на Украіні мужицька дитина.
Небагато панували, щось більше як три дні,
Кров невинних пролитая стягне на вас злидні.
В Кам'янцю і ве Львові повно вас єст всюди,
Вигинете нечисти, як миши руди.
Чому ж ви так безумни і в розумі обрани,
Щосьте ораз із жидами виконали пани?
Знайте, князі, знайте, пани, цілой Украіни,
Не робіте козаками мужицькиї сини.
Єще прошу, єще молю, гляньте ви на Бога,
Нехай мужик хрест(?) глядить, (а) не оружа рога.
Оселедця нех не носить, нехай знають пани,
Власних своїх, нехай, панів не зовуть ляхами.
«Ей, в місті при лісочку, да славнім Уманю
Викололи ляшків, жидів і красниї пані.
Задрижала в костелі вся шляхта і люде,
Не знаючи свей пригоди, яка на їх буде.
Ей, стогнала вся земля і темниї ліси,
Так убігли до костела гайдамацькі списи.
А убігши, одні брали, б'ючи на цментари,
Другі з оздоб обдирали коштовні олтари
Не даючи шанування Богу, проклинали,
Викидали проч на землю, а пушки ховали.
(И)суса Христа порубали ноги на четверо,
Головоньку невинную (...)
Які були шкальовання, трудно виказати,
Плач взбирає чоловіка, треба умирати.
Якесь тогда, о мой Боже, мог теє стерпіти,
Як взяли тя з олтаря, як жиди мучили,
Ти ж Боже був милосердний, здавес їх поправи,
Чи не склонял щирим серцем под тви ноги глави.
Не уважили і на теє, що на хрест прибити
За вас, людей своїх грішних, дався убити.
Овшем горші, як заїдли, якоби катове,
Розсипали на часточки тіло тво Христове
Розсипавши, взяли з святих блюзнить, поганити:
«Не будете, знаєм добре, більш чуда чинити!»
Ой не мало жон од мужов там осиротіли,
А од брата родного сестри розлучили.
А матери боязливи дочки там христили,
Батьки з синми невинними до смерті убили;
Орнатами дорогими коні покривали
Інни речі костельниє под ноги доптали.
Ой вдарили уманчики в голосниї дзвони,
Оскочила козаченьків москва на всі строни.
Дали знати гершту Гонті о такій новині:
«Утікаймо, пострадаєм житя свого нині(?)»
Казав хутко м (ось) пан Гонта коня осідлати,

Ой побачив межи войском ясні гармати.
Зачав плакать жалосненько на свою сваволю:
«Поберуть, негідний сину, в тяжкую неволю.
Коли б були о свой біді да давній ми знали,
Викололи б що до ноги, жодного не пускали.
Били бись ми, пане-брате, панєн не христили,
А то за їх може будуть з нас пороти жили!»
Ой в неділю ударили в дзвони на знак рано
Ой що з Гонти невинного з шкури паси драно.
А над вечір тому ж Гонті текли вельми сльози:
Ей всповнявши на давнійши учинки негожі:
«Бувайте ж мні молодчани красни і здорові
Напоминайючи всіх тими своїми слови.
Научайте о тєє мали свої власні діти,
Не пускайте в козаки до войську служити,
Заказую проти ляхів бунтів не взносити,
Волиш бути мужиками панщини робити!

Оссолінеум (Вроцлав).— Відділ рукописів.— № 266 II.— С. 48—50.

ВИДАТНА ЗАКАРПАТСЬКА КАЗКАРКА ГАННА ПАЛЮК

Казки — одне з найбільших культурно-художніх надбань фольклору українців, у тому числі й закарпатців-руснаків. Оповідачі казок — казкарі — ще донедавна були в кожному селі. Їх поважали односельці й запрошували на гуртові зібрання, зокрема взимку на вечорниці, восени на «лущіння кендериці» — очищення кукурудзяних качанів від «шумелу» — листків. Казкарів обсідали дітваки на пасовиськах, слухали поважні газди і газдині, чекаючи своєї черги в млині або в олійниці, на залізничній станції та в інших місцях, де збиралося багато людей. Серед казкарів і казкарок виділялися справжні митці, творчі натури, які чудово володіли словом у всій повноті його, мали багату міміку, приємні тембри голосів, проникливі очі, були добрі психологи. Окремих казкарів вважали характерниками — таємничими людьми. Немало казкарів зналися на ворожбі й чарах, розумілися в народних засобах лікування.

Добрі казкарі й казкарки мали невичерпний словник із багатою синонімією та фразеологією, які підсвідомо передавали слухачам, виховували добрий мовний смак і любов до материнської бесіди. Для більшого ефекту вони часом використовували рідкісні та архаїчні лексеми й форми, які переймали від людей старшого покоління.

Талановиті казкарі й казкарки не переказували текст стандартними запам'ятаними словами й словосполуками, а завжди виступали співтворцями сюжету й мовного вислову казки. Вони активно переживали переказуване, нерідко розставляли свої акценти в тканині народного твору, виражали своє пряме ставлення до подій, прагнули викликати в слухачів симпатії чи антипатії до казкових персонажів та їх вчинків не лишень через слово, але й інтонацію, тональність, міміку, вираз очей, жести, рухи тіла. Ми самі все це не раз спостерігали, слухаючи свого земляка — довжанського казкаря старого діда Юру на прізвисько Кощера.

Творчий настрій, атмосферу, симфонію казки, що її оповідали такі представники живої народної творчості, може передати тільки нинішня аудіо-візуальна техніка. Але словесно-образну тканину здатні передати добрі, скрупульозні й повні фахові записи. Варто нагадати, що казкарі, як правило, спілкувалися з аудиторією діалектом певного поселення, району. На жаль, популярні казки, опубліковані безліч разів, позбавлені живих рис індивідуального мовлення та стилю казкарів.

Українських казок записано силенну силу. Багато їх зафіксовано й на терені Підкарпаття, споконвіку заселеного нашим людом. Одначе не можемо тішитися тим, що знаємо творчий доробок і репертуар помітної кількості казкарів та казкарок. З опублікованих репертуарів окремих казкарів Закарпаття найбільш відомі казки А. Калина з Хустщини в записах відомого фольклориста й літературознавця П. В. Лінтура.

Носіями казкарських традицій були і є не тільки чоловіки, але й жіноцтво. Та небагатьом іменам казкарок пощастило потрапити на сторінки збірників народної творчості. Завдяки сумлінній праці діячки угорської освіти і збирачки народної твор-

чості Марії Сірмаї Форіш Кочішне (1899—?), яка народилася й виросла в с. Бобовому (Бекеня), на нашій Виноградівщині, зберігся коштовний скарб — казковий репертуар українки-русначки з Надтисся Ганни (Анниці) Палюк. (Pa'lyuk, Pa'juk).

Про життя казкарки поки що знаємо небагато. Деякі факти з біографії Г. Палюк повідомила збирачка її творчості в листі [1] до Агнеси Ковач — редактора збірки «Верхньонадтисянські народні казки», яку уклала з своїх записів М. Сірмаї Форіш. На підставі цього листа й, напевне, пізніших уточнень А. Ковач уклала статтю про Г. Палюк до «Угорського етнографічного лексикона» [2].

М. Сірмаї Форіш писала, що наша казкарка народилася в Микові (комітет Марамош). Це невелике українське село, розташоване недалеко від Великого Бичкова на протилежному, лівому березі Тиси (по-угорськи офіційно іменувалося Veresmart). Нині воно територіально належить до Румунії. На машинописі книжки казок Г. Палюк, що їх зібрала М. Сірмаї Форіш, занотовано: «Ганна Палюк народилася в Микові Мараморська жупа, 1849-го. До нас прийшла 1902-го». А. Ковач у згаданій статті в етнографічному словнику пише, що наша казкарка — закарпатська українка за походженням, народилася 1858 року й 1890-го вийшла заміж в угорську місцевість. У своєму листі до А. Ковач М. Сірмаї Форіш повідомила, що Г. Палюк жила в рідному селі до 27-річного віку. Коли ці дати зіставляти, виходить багато хронологічних суперечностей, які можна усунути тільки подальшим вивченням життя Г. Палюк.

Усі наступні факти про Г. Палюк викладаємо на основі листа М. Сірмаї Форіш.

У віці 27 років Г. Палюк, яку звичайно іменували Анницею, одружилася з Михайлом Данком, що був любим кучером у батька М. Сірмаї Форіш — багатого газди-угорця в невеликому селі Бобовому (стара назва Бекеня, по-угор. Tiszabökény), нині Виноградівського району Закарпатської області. Варто зазначити, що в цьому тепер мадьярському селі звучала й українська мова, адже в тамтешньому греко-католицькому храмі відправи відбувалися церковнослов'янською мовою нашої редакції, які зазначено в схематизмі Мукачівської єпархії за 1870 р. Та до кінця століття, мабуть, більшість мешканців села стали угорськомовними: в схематизмі за 1891 як мова церкви тут названа мадьярська. Але українці (руснацькі) традиції в побуті й частково мова, можливо, зберігалися й пізніше. У всякому разі, наша казкарка потрапила не в цілком чуже середовище. Напевне, її чоловік Данко теж був українець (руснак), на що вказує його прізвище. Одружившись із наймитом-слугою (очевидно, безземельним), Анниця й сама стала наймичкою в його газди Сірмаї. Більшість часу перебувала в родинному колі господарів — виняньчила дев'ятеро їхніх дітей, яких дуже любила і яким часто розповідала казки. Вона не залишила цієї сім'ї навіть тоді, коли помер ще досить молодим її чоловік Михайло. Мабуть, Г. Палюк мала в Бобові (Бекані) репутацію порядної, працьовитої й доброї людини. Уже коли їй виповнилося 42 роки, вона знову вийшла заміж за вдівця — найзаможнішого в цьому селі газду греко-католика, і, мов у казці, наймичка сама стала господинею. Доглядала чоловікових дітей-напівсиріт. І знов безкінечно захоплювала їх казковими сюжетами. Дожила до глибокої старості — померла у віці 94 років (десь у 40-х чи на початку 50-х років нашого століття) у Бобовім (Бекені).

Г. Палюк досконало опанувала угорську мову, точніше — місцеву мадьярську говірку. Фольклористка М. Сірмаї Форіш підкреслювала, що Анниця при цьому зберегла рідний руснацький український акцент. А. Ковач твердить, що Г. Палюк засвоїла казки від своєї матері, сама ж М. Сірмаї писала, що рідна мати Г. Палюк «також десь служила і там був один дуже старий чоловік, який весь час (завжди) розповідав казки».

М. Сірмаї Форіш ще малою полюбила казки Г. Палюк. Вже будучи величенькою дівчиною, вона просила Анницю, щоб та ще і ще раз оповіла ту чи іншу казку. Навіть коли тій виповнилося вісімнадцять років, Анниця сідала коло неї на низькому стільчику й, курячи маленьку люльку з коротким чубуком, «казкувала» (звичка палити люльку в ті часи спостерігалася й серед жіноцтва старого Підкарпаття, особливо серед бабусь). Взявши за руку, Г. Палюк охоче казала казки навіть 35-річній М. Сірмаї Форіш, як та приїздила в село на вакації. Казкарка, за спогадами М. Сірмаї Форіш, активно переживала оповідане.

Спочатку М. Сірмаї Форіш лише вибірково занотовувала (робила замітки) казки видатної оповідачки Анниці, та пізніше, як стала більшою дівчинкою, в час вакацій

[1] Зберігається в Етнографічному музеї у Будапешті.
[2] Magyar néprajzi lexikon.— 4 k.— Budapest, 1981.— O. 171—172.

записувала їх точніше. Як згадувала збирачка фольклору, багато слів із часом стиралися в її пам'яті, проте тільки-но Анниця починала розповідати, фольклористка бралася за писання, все згадувала й повністю фіксувала казку. Протягом 1915—1929 рр. (за деякими джерелами упродовж 1910—1918 рр.) М. Сірмаї Форіш записала близько 100 казок із репертуару Г. Палюк. Ідею впорядкувати казки А. Палюк подав М. Сірмаї Форіш видатний угорський фольклорист Д. Ортутаї.

Г. Палюк в родині Сірмаї оповідала казки угорською мовою. Цією мовою вона їх розповідала і Марії. При читанні казок привертає увагу багатство словникового та фразеологічного матеріалу, розкішна образність. Людина, для якої закарпатський діалект рідний, опосередковано, за мадьярським текстом казок, чує звучання материнської бесіди. Можливо, що на своїй батьківщині Г. Палюк розповідала казки по-руснацьки. Не виключно, що вона «казкувала» рідною мовою і в Бобовому (Бекені), де могли жити й українські родини. До того ж, недалеко від Бобового розташовані українські села. В новому мовному оточенні Г. Палюк могла залучити до свого репертуару казки угорців Виноградівщини. Було б доцільно дослідити, що українське і що угорське в сюжетах її казок.

Українка-казкарка, будучи носієм рідної руснацької української культури, разом із тим не є чужою угорській, адже наша землячка розповідала свої казки по-мадьярськи, й угорською мовою їх записала й опублікувала угорська збирачка фольклору.

М. Сірмаї Форіш двічі публікувала казки з репертуару Анниці — в збірках «Верхньонадтисянські казки» («Felsőtiszai népmesék», 1956) та «Чарівне горнятко» («Csuda csupor», 1968), однак українським науковцям прізвище А. Палюк та її творчість фактично невідомі [3].

Сподіваємося, що громадськість Бобового й Виноградівщини глибше зацікавиться історією життя й творчістю своїх славних земляків Г. Палюк та І. Фуриця, казки якого так само записала М. Сірмаї Форіш (про нього вона також залишила короткі спогади).

Нижче даємо в перекладі одну з казок Г. Палюк. Як зазначалося, Г. Палюк розповідала казки М. Сірмаї Форіш угорською говіркою села Бобового (Бекеня). У перекладі казки українською мовою використовуємо поодинокі слова й вирази підкарпатського діалекту української мови, щоб надати їй місцевого колориту і певним чином наблизити до можливого рідного мовлення нашої видатної казкарки. З цих міркувань, між іншим, у перекладі фігурує назва горня в значенні, притаманному закарпатському діалектові української мови, — «кухоль». Подібний засіб використовували й інші перекладачі руснацьких підкарпатських казок з угорської мови українською, зокрема, записів М. Финцицького. Для носія тільки літературної мови деякі вирази та синтаксичні конструкції будуть незвичними. Тут представлений живомовний синтаксис оповідного стилю народного мовлення, особливий порядок слів, який ми прагнули зберегти. Записи М. Сірмаї Форіш нередаговані. Ми прагнули, щоб це певною мірою відчув український читач, тому в перекладі навмисне не «підправляли» текст, не додавали елементів, яких немає в оригіналі й не усували того, що в ньому наявне.

Василь НІМЧУК

Київ

ЧУДЕСНЕ ГОРНЯ — КУХОЛЬ

Раз був де не був, жив один убогий чоловік та одна убога жона. Вони стільки працювали, що через беззупинну роботу, правду кажучи, й не жили, а ледве животіли. А радості — тої вони не мали. Й одного разу каже жона свому чоловікові:

— Гей, чуйте! Я вам зараз таке скажу, що з радощів і серце вам вискочить. Сьогодні-завтра в нас буде син.

— Но, про радість, більшу від сеї, ви й не могли повісти, моя жоно. Ми й самі тяжко живемо, а тут — ще й дітвак. Та не журіться, якось то буде.

Коли прийшов той час, народилося дитя. Лише то було горе, що бідний чоловік не знайшов для хлопчика хрещеної матері. І ось одного ранку йшов засмучений-сумний на роботу й помітив: одна старезна бабуся впала в грязюку й не годна з неї вибрести, бо додолу її тягне важке дриво-дровина, що її вона несла з лісу додому, бідолаха. Не був обізлений серцем убогий чоловік. Він підійшов до старої й підняв її з болота, а дриво взяв на плече та сказав бабусі:

— Тіточко, до села я вам піднесу, тим часом ви хоч трошки перепочинете.

[3] У недавно опублікованому дослідженні Г. Мушкетик «Славістична фольклористика в Угорщині» (К., 1922), про А. Палюк та М. Кочішне Сірмаї Форіш немає й згадки.

Гей, зраділа стара (або зробила вигляд, що вона рада). І ось по дорозі питає бабуся:

— Куди ходив ти, синку, що якраз нагодився там, де мене лихо спіткало?

— Правду кажучи, моє лихо ще більше, тітонько, бо я намагаюся знайти хрещену матір своєму синкові, але вже третій день шукаю, проте ніхто цього не бере на себе, через те, що ми такі бідні.

— Но, якщо візьмете мене, я охоче держатиму на руках твого сина під час хрещення. Але ж я нічого не можу йому подарувати.

— Не біда, тітко, нічого не треба. Вже й цим ви нам дуже допомогли, що будете його держати, бо ми боїмося, що може вмерти нехрещений і тоді ніколи не заспокоїться його душа. — Та коли й отак добре, ведіть мене до вас.

Так і зробили — разом пішли. Коли наблизилися до хати, бачить жона, що її чоловік іде з якоюсь старенькою бабусею. Зрадувалася й вона, бо так нарешті буде хрещена мати в дитятка. Як ще почула, що її запросив чоловік, ще більше зраділа. І так наступного дня віднесли дитя, похрестили.

Коли, повертаючись додому, дійшли до одного мосту, бабуся попрощалася з ними й подарувала одне горня хлопчикові. Сказала, що з його допомогою виросте хлопець, через те, що в тому завжди буде молоко для нього. Дивувалися двоє бідних людей, що їм таке сказала ця бабка, та все ж прийняли горнятко, чемно подякували й розлучилися й пішли, хто куди — направо або наліво. Кому куди діло.

Як ішли додому бідняки, каже жінка:

— Все-таки безталанні-нещасливі ми, що таку убогу хрещену матір дістали синкові, котра й стільки не подарувала, щоб я одне горня молока могла купити цьому дитяті.

Та слухайте про чудо. Виймає горнятко із тим, щоб перейти до сусідів і за якусь роботу наперед випросити трошечки молока своїй дитинці. Але не треба було йти нікуди, бо горня по вінця було наповнене добрим тепленьким молоком. Лише покуштувала жінка, чи не мерехтить їй в очах. Однак, справді, то істинне смачне, добре молоко було... — Но, — подумала собі, — хоч раз буде сите дитятко з подарунку хрещеної матері.

Та сите буде й іншим разом, тільки почекаймо, по черзі. Другого дня пішов чоловік працювати й наказав жінці, хай іде-но спокійно до сусідів по молоко, бо він якраз до тих іде сьогодні копати-сапати і так домовилися, що гроші за молоко візьмуть із поденної платні. Та ж коли прийшов полудень, жона дістала горнятко, що його одержав від хрещеної матері хлопчик, і хотіла з ним рушити, аж воно знову повне було доброго тепленького молока.— Ей, Боже мій, Боже мій! І великий подарунок дала та убога жона. Як ми зможемо їй віддячити?

Увечері додому повернувся чоловік і каже, чому не прийшла по молоко, її чекали в сусідів. Жона відповіла, що не треба було йти, бо коли вийняла горнятко, воно знову-таки повне було доброго тепленького молока.

— Так це якесь чарівне горня,— сказав її чоловік.

Таким-таки воно було через те, що заново було повне смачного молока. І ще так ішло, доки не виповнився рік хлопчикові. Тоді навідалася хрещена мати і наново тільки горнятко залишила йому. Проходив, минав час, уже дванадцятилітній був хлопець. Ну й красним і великим хлопцем став він. Ніхто не знав, що жив той майже лише з чудесного горняти, бо щоденно тричі пив із нього молока стільки, скільки якраз потрібно було йому. В цей час сталася велика біда. І його батько, і його мати працювали на тім боці ріки. І коли вони поверталися додому, трапилося нещастя. З вини перевізника-поромника вони загинули в воді. Нікого ж не було в хлопчика. Дуже багато він плакався тоді вдень, але ввечері прийшла його хрещена мати та й знову горня дала йому. Та сказала йому:

— Слухай, це горня я завжди наповню тобі молоком, це буде добре, але коли ти дійдеш двадцяти років, тоді закопай під якимось деревом увечері, а на другий день, як виймеш, знайдеш у ньому щось таке, що приносить успіх (удачу). Я не в змозі зробити тобі іншого. Та якщо будеш дорожити ним, тобі добре поведеться, згодом побачиш [1].

З цим і зникла бабка. Хлопець поплакав ще трохи, але оскільки сонний був, заснув у великому сирітстві. Проте газда, при якому сталося нещастя, не міг заснути цілу ніч. То ж каже своїй дружині:

— Чи чуєш, моя половинко! Треба б того хлопця-сироту привести, добрий був би за гусаря-пастуха гусей. До того ж він не їсть багато. І він тут був би в нас; заради нього нам не докоряло б село, що через нас помер його батько й мати.

— Та ж ви якраз з мого рота вийняли слово, бо й я точно це думала. Нам би було добре з ним, і він не був би несамотній.

Ото ж так уранці й пішли та перенесли всі мізерні пожиточки хлопчика. Той чарівне горня не залишив дома, бо відчував, що воно буде й після цього його годувальником. Та так воно й сталося. Бо, справді, ті люди були дуже скупі. Вигнали хлопчика на пасовисько з великою чередою гусей, а в тайстру-торбину поклали одну-єдину скибку черствого хліба. Але ж не було ніякої біди, бо хлопець завжди виймав — і вранці, й опівдні, і ввечері — чудесне горнятко та насичувався смачним тепленьким молоком. Та, напевно, цього не знали його господарі, лише бачили, що не схуд хлопець, але й на доброму повітрі ще й поправився. Думали, що від черствого хліба. Во-

[1] Цей епізод цікавий з погляду психології казкарства та казкарської імпровізації. У модифікованій версії він повторюється в казці пізніше.

ни не знали, що в нього є чудесне горня. Але якою є людина, завжди сумнівається. Чоловік гадав, що жінка дає окремо хлопцеві їсти. Жінка ж чоловіка підозрювала, що, мабуть, той носить хлопцеві тайкома чогось смачненького. І так весь час підстерігали. Одного ж разу бачить чоловік, що хлопець виймає з тайстри те горнятко, що приніс із дому й п'є з нього, їсть хліб. Коли наїсться, витре рот і назад покладе горня в свою тайстру-торбину.— Но! Лишень хай п'є ніщо, — думав чоловік.

До такого ж висновку дійшла й його дружина. Отак минуло коло восьми років. Уже в цей час дорослою людиною став хлопець і соромився бути за гусячого пастуха. Але ж ці не давали йому іншої роботи, аби платити не було потрібно йому більше, ніж дотепер. Так ось хлопець сказав, що позавтра йде до міста служби шукати. Та хотіли чи не хотіли, відпускати мусили. Одначе ще тоді ввечері одна бабка розшукала хлопця й повіла: вона хрещена мати й хоче обміняти горня, котре тоді подарувала йому, коли народився. Досі воно добре буле, бо молоком годувало хлопця, але нічі все-таки щось інше було б потрібно йому.

— Но, чи чуєш, жоно, — каже чоловік.— Послухаймо вже, на що обміняє стара чарівне горня. Бо через те не схуд цей хлопець, що все пив добре молоко.

Бабка повіла хлопцеві, хай це горня закопає під якесь дерево і вранці вийме, але не подивиться, що всередині, до вечора. Увечері най покладе під голову й потім, уранці, побачить, яка велика сила буде в ньому. Хлопець порозумів слова хрещеної матері й закопав чудесне горня.

Але газда-господар та його жона підглянули, куди закопав, і підмінили горня точно таким на вигляд увечері. Чоловік поклав горня під свою подушку. Но, та чи віруєте, чи ні, з цього сталося таке лихо, що пізніше замалим не помер і чоловік і жона за те, що разом украли чарівне горня. Бачив чоловік, що хлопцева хрещена мати знається на всьому, таж бо двадцять років годувала з горняти хлопця. Отаж і це горня не могло бути якимось малим подарунком. Увечері, коли поклав (горня) під голову, заглянув — аж жах відчув від подиву, бо горня було повне всілякого коштовного каміння, перлів. Ей, і зрадів же він! Но, аби й хлопець не зневірився в хрещеній матері, жменею поклав піску в горня, а поверх нього дещо з коштовностей, що були у хлопцевому справжньому горняті. Лягли вони, одначе чоловік спати ледве міг, так розпалив його багатий скарб. І хлопець спав небагато, бо таки дуже тяжко відривався від того села, де народився; до цього ж тут мусив полишити батьківські могили.

Та вранці якось воно було. Як вийме він чудесне горня з-під своєї голови — аж бачить, що в тому цілий ворох коштовного каміння та кілька справжніх перлин. Ей! Зрадів, та не хотів піти, аби зовсім і не подякувавши газдам-господарям. Вибрав три найкращі з-серед коштовних каменів і заніс до господарів, аби заодно й попрощатися з ними. Но люди добрі, що було там! Горлав і чоловік і жона. Й віддали чарівне горня хлопцеві, щоб забрав його, бо їх з'їдять червоні мурашки за одну мить, коли не візьме це горня. Чи вірите, чи ні, тільки-но хлопець у свої руки взяв справжнє чудесне горня, червоні мурашки лише отак-о посунули всередину горняти. Всі залізли до одного. А хлопець віддав коштовні камені й попрощався. Однак устиг він вийти в двері, бачить, що в тому горняті, де перед цим повно червоних мурашок було, тепер лежить тільки коштовне каміння та перли, але такі дуже красні, що подібних ще ніколи не бачила людина в тій стороні. Так хлопець знав уже, що хрещена мати обдарувала його, а лукавий газда-господар із своєю дружиною вкрали й через це так зробила з ними його хрещена мати. Тож він добряче насміявся й узяв свій клуночок та й вирушив до міста, щоб зробити щось із тим великим скарбом. Там за добру ціну продав з нього чимало, а решту ж сховав у чудесне горня. Купив собі файний — гарний одяг, будинок, землю і жив гарно. Уже кожен знав, що багач. Його любили всі, бо, дарма що був багатий, він не залишив роботу, допомагав кожному. Настільки любили, що всякий кликав, запрошував на весілля. Так упала йому в око одна красна дівка — донька міського судді. І вона була лагідна, слухняна, добра дівчина. Отож на Водохрищі він і послав сватачів до них. І не треба було довго просити дочку — віддали за нього заміж. Таке гарне весілля справили, що кожного запросили, хто тільки коли-небудь пройшов перед їхнім будинком. Но, й хлопець покликав свого колишнього господаря, а також його дружину. Ці ж розповіли, що і як було з цим хлопцем. Дівка лише слухала, слухала, але нарешті їй дуже набридло, що весь час про чарівне горня точать розмову. Стала ж перед своїм чоловіком і сказала йому: — Чуєш, моя душко! Якщо я те чудесне горня не побачу, ніколи не матиму супокою.

Показати хлопець, або ж тепер уже чоловік, не міг, бо сховав у тому ще великий скарб. Але знав, що там є інше горня, яке газда-господар і його дружина підмінили у свій час. Отак це приніс дружині. Та дивилася, дивилася, а далі почала з ним розмовляти, що «чудесне горня, чуєш, я б попросила; ти знаєш, я стала твоєю дружиною, мені також належиться якась частинка». «Но, якщо належиться, її ж дістанеш, ти зажерлива жоно», — думав про інше горня, як вислухав, що молодиця мовчить. У цю мить почало валити безліч червоних мурашок із горняти. Перелякався й колишній газда-хазяїн та його дружина, і вони так п'ятами накивали з весілля, що ще й свою верхню одежу там залишили. Хлопець побачив, що сталося, дістав справжнє горня й показав своїй дружині. Але розповів, як поводилися з ним ті люди майже сімнадцять років, та повів і те, як украли були в нього чарівний кухоль. Та ж було що слухати. Червоні мурашки щезли, а скарби залишилися. Ще більшим господарем, ще багатшим став хлопець, ніж його тесть. Ще й тому багато разів давав по кілька штук коштовних каменів, щоб за їх допомогою впорядкував свої справи. Файно жили. Багато доброго робили. Ще, може й сьогодні живуть, якщо не повмирали.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ЕТЮДИ ПРО НАЙПОПУЛЯРНІШІ УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ

Погребенник Федір. Наша дума, наша пісня. Нариси-дослідження.— К.: Музична Україна, 1991.— 208 с.

Свою історію мають не тільки держави чи народи, але й пісні. Історії найпопулярніших українських пісень присвячена книжка Федора Погребенника «Наша дума, наша пісня». Ця книжка складається з тридцяти науково-дослідницьких нарисів про відомі і менш відомі пісні. Для автора, доктора філологічних наук та лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка, українська пісня є не лише предметом професіонального наукового зацікавлення, але і його хобі. Сам він — прекрасний співак. Співав у шкільному хорі, потім університетському, у хоровій капелі при радіомовленні, а останніх двадцять п'ять років співає в народній хоровій капелі Академії наук України. «Любов до народної пісні,— заявляє автор у передмові,— я увібрав з молоком матері, виніс з-під батьківської стріхи. Понад півстоліття йду з нею — вірною помічницею, щирою розрадницею — по дорозі життя. Пісня була моєю першою школою, моїм найвищим критерієм добра і краси» (с. 3). Ця любов автора до пісні, зокрема народної, відчувається в кожному нарисі.



Автор не обмежується лише переказом загальновідомих фактів, а повними пригорщами черпає нові дані з архівних джерел та рідкісних публікацій. Суворо дотримуючись наукової методології, він надає своїм нарисам своєрідного популярного стилю, чим робить їх доступними для широкого читача. На підтвердження своїх висновків він наводить історію створення і перших публікацій кожної пісні, їх численні варіанти, стежить за їх територіальним розповсюдженням, пристосуванням тієї чи іншої пісні до конкретних історичних умов, наводить їх найвизначніші художні обробки, згадує найвідоміших інтерпретаторів, використання в літературі та інших видах мистецтва. Часто він виходить за рамки досліджуваної теми, подаючи цікаві відомості про призабутих фольклористів чи композиторів, пов'язаних з даною піснею лише віддалено, про визначні хорові колективи, концерти, фестивалі тощо.

Не оминає він і свого ставлення до пісні, чим значно зміцнює динаміку розповіді. Із зворушенням він, наприклад, розповідає про свої особисті зустрічі з П. Батюком, автором пісні «Тихо над річкою» на слова Спиридона Черкасенка, з 90-річною Марією Бариляк, яка розповіла йому історію пісні «Чом, чом, земле моя?» на слова Костянтини Малецької і т. п. В кінці кожного нарису наведено текст досліджуваної пісні переважно з мелодією, її першоджерело та найцікавіші варіанти. Книжка складається з трьох частин.

У першій «З глибини віків» автор розглянув шість найдавніших українських пісень. Розглядаючи «Пісню про Байду», Ф. Погребенник схиляється до думки І. Фран-

ка, що в постаті головного героя треба бачити узагальнюючий образ борця проти турецької неволі, а не конкретний образ українського князя Дмитра Вишневецького. В нарисі про пісню «Ой на горі та й женці жнуть» він звертає увагу на найстаріший, однак призабутий її варіант з 1713 р. (виявлений 1901 р. В. Перетцем), що в ньому відсутня пригода П. Сагайдачного із жінкою, яку він нібито проміняв на тютюн та люльку. Це свідчення того, що жартівливий характер пісня набула пізніше. Цікавим є нарис про пісню «Чорна рілля ізорана», дуже популярну і на Пряшівщині. Її популяризації, на думку Погребенника, сприяла обробка С. Людкевича.

У другій частині — «Пісні на барикадах» піддано аналізові п'ять революційних пісень. В нарисі про «Марсельєзу» автор розкриває досі невідому історію публікації першого українського перекладу пісні в ж. «Народ» 1891 р., здійсненого Леонідом Смоленським. Авторові пощастило віднайти рукопис першого перекладу «Марсельєзи», що проливає нове світло на цю справу. Велике значення для її популяризації він приписує перекладу М. Вороного. На думку Ф. Погребенника, М. Вороній, «віддавши певну данину модерністським виявам, теорії «мистецтва для мистецтва» під впливом революційної боротьби народу за соціальне та національне визволення поборов у собі естетсько-декадентські уподобання і зрештою еволюціонував до сприйняття радянської дійсності». З такою оцінкою сьогодні не можна погодитися. Люди, які знали М. Вороного з його празького періоду (Олександр Ярошевський, А. Корнійчук, Борис та Ніча Левитські) твердили мені щось інше. Живучи в еміграції, М. Вороний ніколи не примирився з радянською дійсністю. Навпаки, він подав у міжнародний суд скаргу на український радянський уряд за те, що він масовими тиражами перевидає його переклади «Марсельєзи», «Інтернаціонала», «Варшав'янки» та інші без вказівки його авторства та виплачення йому гонорару. На підставі цієї скарги уряд радянської України виплатив Вороному, що жив у надзвичайно важких матеріальних умовах, велику суму гонорарів і запросив його на Україну, обіцяючи респектувати його політичні погляди і художні уподобання. Вороний повірив обіцянкам, у 1926 р. переселився на батьківщину, де його було арештовано, а згодом і фізично знищено.

По-новому оцінив Ф. Погребенник і революційну пісню «Шалійте, шалійте, скажені кати!» (слова О. Колесси, музика Н. Вахнянина). Правда, даючи досить широку і позитивну оцінку О. Колессі, в характеристиці цього вченого і поета він припустився певної однобокості, закидаючи йому «непослідовність у своїх демократичних поглядах». Автор книжки зауважує, що О. Колесса не дорівнює І. Франкові. В дійсності О. Колесса був і є досі недооціненим велетнем науки, якому в 20—40 роках з українських літературознавців не дорівнював, мабуть, ніхто. Його пісню «Шалійте, шалійте» співали не тільки на Україні, але й жертви комуністичного терору на Соловках, Колимі, Воркуті чи Мордовії.

Цікавим є нарис про пісню «Ми гайдамаки» О. Маковея. Автор переконливо довів, що пісня з'явилася 1901 р. (під час т. зв. «сецесії») на хвилі студентського революційного піднесення на західноукраїнських землях. Йому вдалося виявити досі невідомий авторський рукопис цієї пісні.

Більше як половину книжки Ф. Погребенника становить третя частина «Пісні народного та літературного походження». Це — нариси про дев'ятнадцять найбільш відомих пісень: «Довбуш», «Верховино, світку ти наш», «Вівці мої, вівці», «Тройзілля», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Журавлі», «Заграй мі, цигане старий» та інші.

Мабуть, вперше в українській радянській фольклористиці тут порушено питання стрілецьких пісень. Розглядаючи пісню «Гей, там на горі січ іде» К. Трильовського (с. 163—168), він вважає її забутою. «Виконавши свою громадсько-культурну місію,— пише він,— пісня відійшла в минуле, залишилася існувати в старих поетичних антологіях» (с. 168). Автор закликає до її відновлення, публікуючи повний текст і мелодію. Мабуть, і його заслугою пісня «Гей, там на горі січ іде» в умовах незалежної Української держави стала однією з найбільш поширених. Сьогодні її співають на різних зборах, мітингах, урочистих академіях, часто транслюють по радіо і телебаченню.

В первісному варіанті тут опубліковано і пісню «Їхав стрілець на війноньку» Михайла Гайворонського, яка досі публікувалася на Україні лише в т. зв. «народному» варіанті — «Їхав козак на війноньку». Автор подав досить грунтовну довідку про М. Гайворонського, який помер в США 1949 р. Він має повну рацію, коли твердить, що музична спадщина Гайворонського «чекає свого повернення на рідну землю, дбайливого і уважного наукового аналізу, введення в наш культурний обіг всього кращого, що залишив своєму народові цей композитор» (с. 198). Це стосується й цілого ря-

ду інших композиторів, що жили, працювали і померли в еміграції, залишившись вірними матері-Україні. На перше місце тут треба поставити Олександра Кошиця, Р. Придаткевича, П. Печеніга-Углицького, П. Маценка, А. Рудницького, З. Лиська, В. Стояна-Болтаровича, Богдана Лепкого. Останнього згадано як автора пісні «Чуєш, брате мій», яку Погребенник вважає «моцартівським реквіємом українським трударям-емігрантам» (с. 185).

Автор спростовує поширену думку, що автором пісні «Гей братя-опришки» є Микола Устиянович. На підставі повністю репродукованого тексту аналогічної пісні польського письменника Ю. Коженовського він доводить, що М. Устиянович лише переклав пісню (і то майже дослівно) з польської мови.

Закінчується цікава книжка Ф. Погребенника списком вітчизняних грамзаписів досліджуваних пісень, що його уклали М. М. Зьола та М. И. Зьола на основі власної колекції грамплатівок. Із далеко не повного списка виходить, що пісня «Реве та стогне Дніпр широкий» від 1903 по 1972 рік 24 рази потрапляла на грамофонні платівки, пісня «Стоїть гора високая» — 20 (1911—1979), пісня «Чуєш, брате мій» — 11 (1944—1984), тоді як пісні «Нічко лукавая», «Ой біда, біда чайці небозі», «Ой там на горі січ іде» лише по одному разу доходили до слухачів на грамплатівках.

Книжка «Наша дума, наша пісня» є вагомим внеском в українську музичну фольклористику. Багатством і різноманітністю свіжозібраного матеріалу вона перевершує всі дотеперішні роботи подібного характеру. Правда, готувалася вона до друку ще в середині 80-х років, коли «гласність» була ще в пелюшках. Оцей період подекуди позначився в термінології і певній обережності оцінки окремих «делікатних» тем. Тим більше треба оцінити сміливість автора, який не вагався увести в обіг прізвища людей і навіть цілі теми, які до того часу вважалися табу для дослідників і не згадувалися без трафаретних епітетів «буржуазний», «буржуазно-націоналістичний», «реакційний» і т. п. Після проголошення самостійної України упали всі табу і заборони, і те, що Ф. Погребенник формулював дуже обережно з покликанням на висловлювання політичних авторитетів, сьогодні можна було б сказати набагато сміливіше і без таких авторитетів. Це торкається передусім розділу революційних пісень.

Книжка Ф. Погребенника, даючи широку панораму творчого життя досліджуваних ним народних пісень, відкриває дорогу до вивчення малодосліджених пластів пісенної творчості України, зокрема стрілецьких пісень, і в цьому її велика цінність. Продовжуючи свої пошуки, автор завершив написання нової праці про народні пісні, що під назвою «Ой у лузі червона калина» має вийти у «Музичній Україні».

Микола ЗАГІРНЯК

Київ

* * *

Невичерпна пісенна криниця українського народу. Мабуть, неможливо одним поглядом охопити увесь цей багатющий піснетворчий процес, хоча написано й опубліковано чимало досліджень. І все ж, така праця викликає у нас вдячність і шану до вчених-фольклористів, дослідників української народної пісні. И особливо тоді, коли за дослідження народної пісні береться людина, чиї розум і серце пройняті щирою любов'ю до свого народу, до його історичного минулого, до його сокровенних пісенних скарбів. Саме таким уявляється нам Федір Погребенник, відомий український літературознавець, автор дослідження «Наша дума, наша пісня».

Автор книги «Наша дума...» ставить собі за мету дослідити процес виникнення та побутування ряду українських народних пісень — історичних, революційних, пісень літературного походження. Дослідження побудоване відповідно у трьох розділах та в плані живої, емоційної розповіді про виникнення та розповсюдження даної пісні. Кожна така розповідь ніби «вмонтована» в широкий культурно-історичний контекст. Залежно від того, в якому фольклорно-етнографічному регіоні України та в якому часі виникла та чи інша пісня, автор розкриває конкретні, властиві тільки даній пісні моменти її народження. А при цьому часто-густо наводить випадки із свого життя, наповненого цікавими зустрічами із піснетворцями та шанувальниками української пісні. Розкішна й щира мова розповідей надає дослідженню неповторних рис. Автор ніби запрошує читача разом з ним зануритися в справжнє пісенне море нашого народу. А високоемоційний схвильований тон розповідей зримо доповнює читачеві художні образи відомих пісень.

Мабуть, чи не найпривабливішим у книзі Ф. Погребенника є третій розділ, який автор присв'ятив пісням літературного походження. Повз увагу дослідника не пройшли такі шедеври цього пісенного шару, як пісні-поезії Т. Шевченка («Реве та стогне Дніпр широкий»), М. Устияновича («Верховино, світку ти наш», «Гей, браття опришки»), Ю. Федьковича («Думка під Маджентов»), Л. Глібова «Стоїть гора високая»), С. Воробкевича («Заграй ми, цигане старий»), С. Черкасенка («Тихо над річкою») та багато інших. Чи не вперше у книзі «Наша дума» досліджуються й так звані «січові пісні» («Гей, там на горі січ іде»), пісні-поезії січових стрільців (М. Гайворонський «Їхав стрілець на війноньку») та поетів молодомузівців (Б. Лепкий «Видиш, брате мій»). Зауважимо, що можна було би присв'ятити таким взірцям і більше місця.

Чимало в третьому розділі й таких пісень, які, за словами автора, він «вирвав із незаслуженого забуття». Серед них назвемо пісні «Раз-два! Раз-два! Вперед-хлопці!», «Нічко лукавая» та «Синя нічка», інші. Можна привітати добрий зачин Ф. Погребенника не лише давати музичні характеристики тієї чи іншої пісні, але й мелодії до них. Мабуть, варто все ж подавати мелодії до всіх досліджуваних пісень, а до деяких, по можливості, й два чи більше мелодичних варіантів. Зокрема, так і проситься музичний приклад до прекрасно поданого матеріалу про народну пісню «Вівці мої, вівці» (с. 123—127) у мелодичному варіанті, популяризованому славетною С. Крушельницькою. Так само і пісні «Гей, браття опришки», «Ой на горі та й женці жнуть»: поданих до цих пісень народних мелодичних варіантів, мабуть, замало, оскільки обидві мають загальнодоступні нині (і загальноприйняті), а до того художньо досконаліші варіанти.

Шкода, що поза увагою дослідника виявилися деякі моменти систематичної популяризації рідковиконуваних та незаслужено забутих народних та пісень літературного походження, характерних для виконавської практики на землі Івана Франка — Дрогобиччині, зокрема, в середовищі відомої народної чоловічої капели «Бескид».

Книга Ф. Погребенника «Наша дума, наша пісня» не тільки грунтовне наукове дослідження, але і вкрай необхідна нині для пізнання та осмислення процесу відродження української пісенної культури. Відчувається, що автор володіє набагато ширшим інформаційним матеріалом про пісенну культуру українського народу. Хочеться сподіватися, що він продовжить свою пісенно-дослідницьку працю і подарує ще не одне таке відкриття забутих пісенних перлин.

Видання ілюстроване цікавими матеріалами, серед яких рідкісні, а то ще й не публіковані фотографії, гарно оформлене, що (як і доступна вартість) має бути повчальним прикладом для деяких нинішніх видавців. Заслуговують похвали і подані наприкінці фонозаписи деяких популярних пісень, і включення поетичних перекладів окремих пісенних взірців європейськими мовами — французською, німецькою, італійською, польською.

Книга Ф. Погребенника буде корисною не тільки для фахівців, дослідників українського пісенного фольклору, але й для ширшого кола шанувальників рідної пісні.

Роман СОВ'ЯК

Дрогобич

ДАРУНКИ СЕРЦЯ

Уявою сягаю в той червневий день, коли, схилившись над колискою, зажурена мати співала рекрутські пісні, омиваючи сльозами материнської радості свою майбутню опору, свою надію — Петра. Наслухався син багатоболісного співу матері, в котрому проривалася жагуча віра в краще життя. Либонь, її речитативно-мелодійний наспів, почутий не раз у дитинстві, і пробудив у Петра Пойди захоплений інтерес до фольклору. Почуте і побачене у верховинських селах (а Рахівщина здавна славилася фольклорним розмаїттям, приваблюючи шанувальників, збирачів народнопоетичної творчості) бентежило його вразливу душу. А високі науки? Для селянського хлопчини вони просто залишились високою мрією. Мріяв стати вчителем, а випадок вділив йому фах бухгалтера.

На початок 30-х років припадають перші творчі вияви пера Петра Пойди — вірші, оповідання, записи фольклорних зразків. На початкуючого поета звернув увагу Олександр Маркуш (1891—1971), опублікувавши кілька його творів на сторінках жур-

налу «Наш рідний край» (1922—1939). Віщо ожила мамина пісня в одній з його перших публікацій — поезії «Першого вересня», в якій Петро Пойда селянським розумом піднімається до розуміння соціальної нерівності:

Вже в хатині, як давніше,
Вітер не гуде,
Бо до школи сиротина,
Хоч і боса, йде.

Щоправда, молодий поет ще не знає справжньої ціни соціального протесту — того, що утверджувався знедоленим населенням краю у голодних походах і мітингах, страйках і демонстраціях, стаючи на прю з так званими «демократичними правами» визискувачів усіх мастей в умовах буржуазної Чехословаччини. Адже іноземні й «свої» пани-поневолювачі встановлювали закони, далекі від інтересів народу. Вони постають у віршах Петра Пойди в образі «морозу», «морозища», всупереч якому не гинуть живі паростки — прагнення горян до світла, до кращого майбуття. Зауважимо: окремі поезії Петра Пойди вміщені в колективних збірках, авторитет яких визначають імена В. Гренджі-Донського, Зореслава, О. Маркуша, Марка Бараболі, Ю. Боршоша-Кум'ятського, Луки Дем'яна, М. Томчанія. Слід вказати на той факт, що творчий доробок, як слушно підкреслює відомий київський літературознавець О. В. Мишанич, «Ф. Могіша, М. Грицака, П. Міговка, П. Пойди, І. Кошака є істотним внеском у розвиток української поезії на Закарпатті у 30-х роках. Їх вірші написані на досить високому художньому рівні, не бракує їм і соціальної спрямованості». Якщо розглядати у цьому зв'язку творчі змагання народних співців і записувачів фольклору Закарпаття, зокрема, Миколаї Божук, Петра Пойди, Івана Мельника, Василя Піпаша-Косівського, то тут чітко проступає те спільне, що їх єднає в біографії, з одного боку, і в творчості — з іншого. Мовиться насамперед про хронологічний поділ їхнього життєвого й творчого шляху на періоди — дорадянський і радянський. У надзвичайно складних умовах соціального й національного гніту врунилися набутки прогресивних діячів Закарпаття у дорадянський час.

Незважаючи на темряву неписьменності, денаціоналізаторського шумовиння, цензурних утисків голос народних співців відлунював далеко. Він був тим віщим полум'ям, котре освітлювало шлях до омріяної волі. Змістом і формою його поезії нагадують пісні з характерним звертанням, побажаннями, закликами натхненним поривом примножувати животворні джерела людського щастя. Привертають увагу, скажімо, такі вірші, як «Дзюрчать краплини», «Гори мої», «Сад шумить», «Осінь», «Гей сопілко, сестро рідна», «Полонини, полонини», «Шумить, вирує срібна річка», «Жнива», «Ой радіє полонина» та ін. Їхня образна структура приваблює багатством природних асоціацій, цікавими художніми деталями, неспрощеними узагальненнями, що мають нерідко оцінюючий, а то й виразно моралізаторський елемент, заснований на народнопоетичному грунті. В мистецьких устремліннях Петра Пойди взагалі добре відчутний вплив поетики народних пісень, мелодики Шевченкових і Федьковичевих творів. Сучасному читачеві близькі думки, в яких піднесено оспівуються (і додамо — без зайвої метафоризації) трудареві руки, що пахнуть хлібом:

Ідуть жнива, зернове поле
Стодзвонить думу голосну,
Про теплу, свіжу паляницю,
Про осінь, дарами рясну.

Йдеться про вірш «Жнива». Лірика Петра Пойди збуджує до активної діяльності, ненастирливо «диктуючи» інтонації громадянського звучання.

Без сумніву, заслуговують на увагу не тільки поезії, але й оповідання Петра Пойди. До речі, ще 1946 року на сторінках республіканського журналу «Україна» з'явилось оповідання «Без виїмки». У передньому слові до публікації відомий український письменник Іван Сенченко справедливо відзначав, що «особливістю Петра Пойди є відчуття нового» («Україна», 1946, № 3, с. 25—27). І справді, народний співець Закарпаття змальовує в своїх художніх творах, а також фольклорних перлинах, записаних з уст народу, духовне багатство й красу людини.

Не важко дійти висновку, що свою творчу наснагу Петро Пойда черпає із чистих, незамулених джерел народнопісенного фольклору. Власне, оригінальна творчість (вірші, оповідання, переклади, численні публікації з питань фольклористики та літературного процесу Закарпаття) і записи фольклорних скарбів — то два його струмки однієї

ріки. І все ж безперечною істиною є те, що в царині фольклору він неповторний збирач народної мудрості. З відчуттям всебічної відповідальності він має повне право зізнатися:

Пісне народна, Ти мені завжди
Зірко любима, Перед очима.

Автор цієї посвяти ніколи не зраджує це кредо. За влучними словами Петра Скунця, «Петро Михайлович Пойда — один із тих, кому пісня довірила свої таємниці». Відтоді, як 1931 року на шпальтах журналу «Наш рідний край» був видрукуваний його перший запис «Пісні рекрутам», ним записано досі кілька тисяч пісень, казок, легенд, прислів'їв, приказок, усмішок-сміховинок, загадок тощо. Обсяг і висока науково-естетична цінність матеріалів, зібраних Петром Пойдою, давно набули визнання вчених, пригорнули увагу авторитетних наукових інституцій та видавництв. Корисним виявилось для ентузіаста налагодження зв'язків з Київським інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії у 1945 році. Благородну пристрасть закарпатського фольклориста словом і ділом підтримав Максим Рильський. Ось одна із дорогих реліквій — книжка «Українська народна пісня про Велику Вітчизняну війну». Її подарував незабутній поет з такими лаконічними рядками: «Збирачеві народнопоетичної творчості Пойді П. з пошаною і закликом до активного збирання фольклору. Директор Інституту — М. Рильський. 10.11.1964». Про те, що цей заклик посіяв плідні зерна, засвідчують переконливі факти. Окремими виданнями побачили світ укладені ним збірки перлин народної мудрості: «Пісні з полонини» (К., 1966, 1970, 1974), «Хата — не хата» (К., 1972), «Ой співаймо співаночки» (Ужгород, 1973), «Батьківські поради» (К., 1978), «Народні усмішки» (Ужгород, 1991). Чимало записів П. М. Пойди вміщено в колективних збірках, зокрема: «Закарпатські сміховинки» (Ужгород, 1966, 1967), «Коломийки» (К., 1969), «Тисяча усмішок» (1970), «Пісні Карпат» (Ужгород, 1972), «Добридень сусіде!» (Ужгород, 1971), «Казки про тварин» (К., 1976), «Народні усмішки» (К., 1986), «Калинова сопілка» (К., 1989), а відтак в журналах, газетах, альманахах.

Нещодавно у видавництві «Карпати» вийшла в світ своєрідна антологія творчості народних поетів «Яворова сопілка», куди увійшли й кращі оригінальні поезії Петра Пойди, написані ним упродовж 1935—1985 рр. Читач вперше має можливість ознайомитися із його поетичним доробком — добутим автором з глибин серця на вдячний пожиток шанувальникам рідного письменства.

Красу літературної праці цього самобутнього автора вбачаємо не в чарах довершеності змісту і форми, а в тих благородних пориваннях думки й слова, що підносять людину-творця над буденністю і кличуть вперед, до осягнення нових вершин в ім'я людини.

Микола ЗИМОМРЯ

Ужгород

КНИГА ПРО ПОХОВАЛЬНУ ОБРЯДОВІСТЬ У СЕРБІВ

Микитенко О. О. Сербські голосіння. *Поетичний та історико-географічний аналіз.— К.: Наукова думка, 1992.—152 с.*

В художній топографії Європи Балкани віддавна мають репутацію місця, де людське життя опиняється в пограничній ситуації. Становлячи так звану лімітрофну зону, тобто межу, на якій стикаються та сперечаються Європа з Азією, цей регіон був тереном випробування особистого буття з погляду «останніх справ». Сербський народ, якому судилося писати свою історію в дискусіях навколо питання «бути чи не бути», приділив особливу увагу екзистенціальній проблематиці життя та смерті: вже ця обставина засвідчує влучність вибору тематики рецензованої книги. «Вся сербська релігія зводиться до культу предків»,— наводяться у монографії слова В. Чайкановича (с. 33): реконструкція цього культу фактично здійснюється дослідницею.

Робота складається з двох частин: історико-географічної (розділи «З історії збирання і вивчення тужбалиць» та «Регіональна специфіка традиції оплакування»), де наводиться фактографічний матеріал і визначається специфіка жанру, та власне поетологічної (розділи «Специфіка побутування і функціонально-семантичні риси чорногор-

сько-герцеговінського плачу» та «Семантичний план, художньо-стильові і композиційні особливості тужбалиць»), присвяченої аналізу тієї картини світу, яку малює поховальний ритуал. Відзначимо деякі висновки з історичного досвіду дослідження голосінь: по-перше, «уніфікуючим терміном стає найменування плачу чорногорсько-герцеговінського типу як найбільш репрезентативного — тужбалиця» (с. 15), що є промовистим свідченням історичної зумовленості розвитку жанру, адже саме в Чорногорії з особливою рельєфністю викарбувалися ознаки пограничного буття в сталому сусідстві небезпеки та смерті; по-друге, це висновки «про первісність плачу в генетичному плані» та «про розвиток поезії плачів у напрямку до епосу» (с. 16), звідки випливає значущість спостережень над жанром для характеристики народнопоетичного мислення в цілому.

У географічному аналізі терену поширення голосінь та, зокрема, його найархаїчніших зон привертає увагу спостереження про «обрядові витоки жанру та про жанрову диференціацію в площині протиставлення плачу та пісні (с. 39), а також емоційності та документальності (с. 72). Остання ознака, зокрема, дає підстави дослідниці говорити про «різні ступені жанру» (с. 74), коли виникають лірико-елегійні різновиди, що «протиставляються існуючим одночасно з ними у живій фольклорній традиції історичним тужбалицям». Зазначимо, що тут географічне розшарування по різнодіалектних ареалах перетинається з розшаруванням діахронним, відповідно до міри архаїчності, а також з універсальною мережею орієнтирів лірики та епіки. Показово, приміром, що саме у «інтерферентній зоні північно-східної Сербії» в текстах плачів з'являються побутові деталі (с. 52), а поряд з цим, як свідчать наведені у таблиці матеріали (с. 54), тут найбільшим розмаїттям відзначається ритуалістика, пов'язана насамперед з апотропеїчною (захисною) магією та з явищами вочевидь карнавального походження (такими, як уподібнення поховання й весілля або прижиттєві поминки на сербсько-валашському пограниччі). Інакше виглядає ситуація у Чорногорії, де чітко окреслюються ознаки своєрідності: це, зокрема, «чоловічий плач-лелек», який дослідниця вважає «реліктовим явищем спільної духовної спадщини слов'ян» (с. 59), а також «оплакування гредом (ідучи)» або «оплакування на ходу», «у колі» (с. 65—66), тобто виконання ритуального поховального танцю. Сюди ж належать звичаї оплакування одягу (с. 67). Натомість карнавально-сміхові елементи (такі, як ритуальні розваги гробарів, с. 32) виявляють двоїстість сенсу — з одного боку, залишків апотропеїчної магії, покликаної врівноважити емоційний стан учасників ритуалу, а з іншого, джерела так званої «ведмежої драми», незалежної від самого ритуалу. З усіх цих спостережень вимальовується картина розмаїття, яке не є випадковою строкатістю: воно засвідчує сліди історичної долі в органічно цільному міфопоетичному мисленні сербського народу.

Саме органічна спадкоємність поміж різноманітними виявами голосільної традиції, від лірико-емоційних заплачок до нарративних оповідей та від епічної тризни поховального «кола» до ритуальних голосінь «на ходу» або обрядових чоловічих плачів, дає підставу вбачати у цій традиції створений історією «культурний ландшафт», який накладається на географічний ландшафт сербської землі. Це творіння історії репрезентує своєрідний та розвинений світогляд народу. Йому властиве, за дослідницею, «розуміння життя і смерті як двох співіснуючих поряд іпостасей буття» (с. 69), тобто зіставлення космосу й хаосу, ладу й безладдя у їх нероздільності та несумісності. Але це означає, що тематика голосінь сягає далеко за межі їхньої жанрової специфіки й фактично висвітлює основи народної філософії. Наявність мовчазних світоглядних передумов голосільної традиції засвідчена, зокрема, системою «табу», заборон поховальної магії (с. 46, 57 та ін.).

В поетологічному аналізі дослідниця торкається в ряді місць особливостей ритмічної організації жанру. Основу її становить «десетерац», тобто той же вірш з десятискладовими рядками, який панує в сербському епосі. Поряд з ним зустрічаються шестискладові рядки (з наголосом на передостанньому складі, як у десетераці) та восьмискладники. Морфологія ритму, як видно з дослідження, становить важливий чинник розмежування жанрових та діалектних різновидів голосінь. Зокрема, саме ритмічні паралелі між далматинськими та чорногорськими голосіннями дають підставу для висновку про «вплив досить сильного динарського міграційного струменя» (с. 28), а характерна для північно-східної Сербії метрика «вплинула і на традицію віршової організації надгробних написів Західної Сербії» (с. 49). Ці та інші приклади засвідчують особливу роль ритмічних форм як слідів історичної долі жанру.

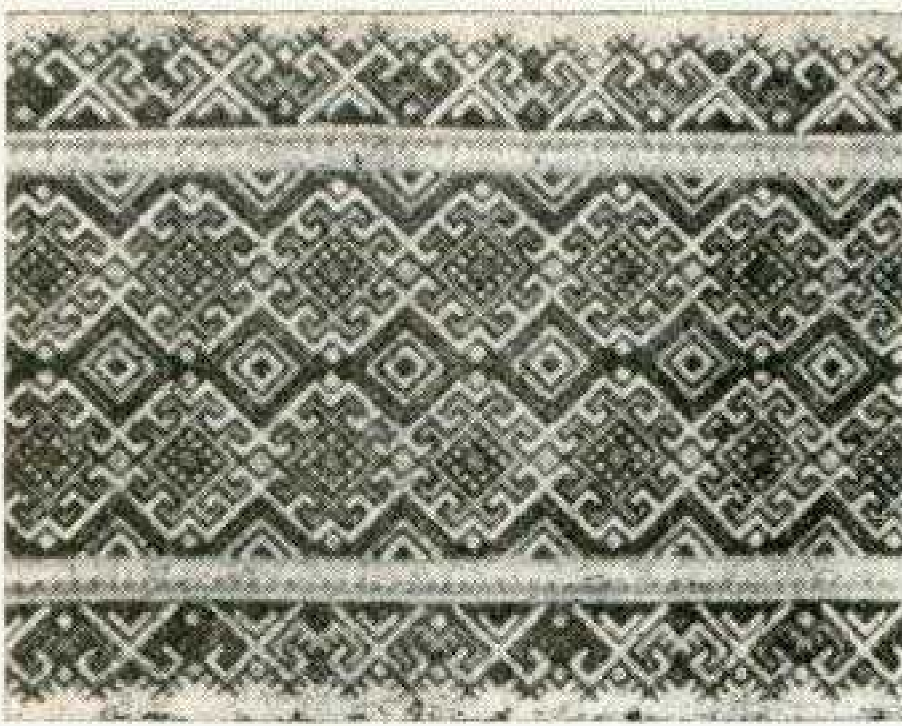
Центральне місце у монографії займає аналіз семантики голосінь, вихідний пункт якого становить дослідження мотивів оповіді та поетичних формул. Для семантики

канонічно-імпровізаційного мистецтва, до якого належать голосіння, взагалі ключове значення має так звана топіка, тобто система загальних місць, «сталих блоків» (с. 79) — своєрідний каркас поетичного тексту. Дослідниця вдається до поняття семантичної зони як сукупності мотивів (що певною мірою збігається з поняттям лексико-семантичного поля у лінгвістиці), за допомогою якої здійснюється конструкція внутрішнього світу голосільної традиції. Ще один дослідницький прийом у аналізі мотивів голосінь — це етимологізування лексичного матеріалу, який є носієм семантики: так, підставу для певних висновків дає етимологічна спорідненість слів «дорога» та «дерево» (с. 91), «доля» та «ділити» (с. 81).

З виявлених за допомогою таких дослідницьких процедур послідовностей мотивів фактично вибудовуються метонімічні ланцюжки, якими окреслюються поетичні образи й передусім створюються «атрибути смерті» (с. 85). Прикладом таких ланцюжків може бути послідовність «блискавиця—грім—хмара—орел» для характеристики героя голосіння (с. 105—106) або «день—світ—золото» для його ж уславлення. Інший приклад становить ряд «доля—диво—хвороба—горе—ворог» (с. 81—83), в якому можна спостерігати пощаблеве уточнення ідеї відчуженості. В подібних ланцюжках виступають часткові синоніми (наприклад, «день» та «світ»), а поряд з ними дослідниця простежує антонімічні пари, в яких протиставлення, одначе, знімається за рахунок виявлення смислової багатозначності. Приклади таких пар — уподібнення типу «смерть-весілля» або «дім—могила» (с. 93, 114). Особливе місце під оглядом такої багатозначності займає пара «вогонь—вода» (с. 86): з одного боку, «спустілий дім — згаслий» (с. 86) становить атрибут смерті, а «образ спустілого, закритого дому» (с. 94) втілює уявлення про руйнування та хаос: водночас, з іншого боку, «сльоза (ширше — вода) здатна оживити померлу людину» (с. 87), за сербськими повір'ями, але «вода» як «дощ», як ознака непогоди або як символ шляху — це вже компонент культу предків. Такі численні семантичні зсуви й переходи дозволяють створити напрочуд гнучкий та пластичний міфопоетичний образний світ.

Певна річ, рецензована книга цінна передусім для фахівців-етнологів. Але її значення здається ширшим: коли філософію іменують часом «роздумами про смерть», то саме з філософського погляду тут можна знайти чимало повчального. М. Хайдеггер, розмірковуючи над висловом Парменіда про приреченість всього існуючого, залишив знаменні слова: «Чи є взагалі спасіння? Воно є насамперед тоді, коли є небезпека. Небезпека є, коли буття доходить до краю». Власне досвід буття, «доведеного до краю», буття в пограничній ситуації демонструють нам сербські голосіння, а донесення цього досвіду до читача — безперечна заслуга дослідниці.

Ігор **ЮДКІН**



НАША ПОШТА

ВУЗІВСЬКИЙ МУЗЕЙ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Музеї народного декоративно-прикладного мистецтва відкриті при закладах освіти. Вони допомагають вирішувати завдання навчально-виховного процесу, сприяють поглибленому вивченню народної творчості, її історії, традицій та обрядів.

Особливу роль такі музеї відіграють у педагогічних вузах, де є художньо-графічні факультети, відділення педагогіки і методики початкового навчання з додатковою спеціальністю образотворче мистецтво, загальнотехнічні факультети, на яких ведеться підготовка вчителів технічної і художньої праці. Ознайомлення з експонатами розвиває творче мислення студентів, стимулює пошуки нових композиційних рішень, а відтак впливає на формування професійних інтересів. Виходячи з цього, деканат художньо-графічного факультету Прикарпатського університету ім. В. Стефаника за підтримкою ректорату розгорнув роботу по створенню музею народного декоративно-прикладного мистецтва Прикарпаття.

В 1989 р. під керівництвом декана факультету (автора даної статті) була створена ініціативна група, до якої ввійшли викладачі кафедри графіки та декоративно-прикладного мистецтва І. М. Саранчук, Ю. В. Юсипчук, І. Р. Двілюк, І. С. Олійник, а також студенти стаціонарного та заочного відділень, серед яких чотири члени Спілки художників України, зокрема різьбярі по дереву Богдан Ходан, Микола Кіщук, кераміст Василь Гривінський і графік Петро Прокопів. Нині координацією роботи займається Рада, головою якої обраний викладач декоративно-прикладного мистецтва завідуючий музею І. Р. Двілюк. В недавньому минулому він закінчив СПТУ № 3 м. Івано-Франківська (відділ різьби по дереву), а потім художньо-графічний факультет. Його роботи, виконані в техніці різьби по дереву, експонувалися на міжнародній і республіканських виставках, де були відзначені найвищими нагородами. До складу Ради входять найбільш підготовлені студенти-прикладники, які мають середню спеціальну художню освіту і стаж практичної роботи. Обов'язки розподілені таким чином, що кожний відповідає за один із видів декоративно-прикладного мистецтва. Рада складає плани роботи на семестр, формує творчі експедиції студентів у райони, де найбільш розвинуті народні художні промисли Прикарпаття, здійснює підготовку екскурсоводів, розробляє сценарії проведення творчих вечорів і зустрічей з майстрами народної творчості краю, відбирає кращі роботи для експозиції, організовує виставки робіт студентів і викладачів факультету та поїздки членів Ради і студентів-активістів у мистецькі музеї республіки, налагоджує зв'язки з діаспорою з Канади, Австрії, Австралії тощо.

Музей народного декоративно-прикладного мистецтва на факультеті створений з метою вивчення і пропаганди кращих зразків народного мистецтва Прикарпаття, залучення студентів до активної пошукової діяльності.

Експериментальні дослідження і досвід роботи колективу художньо-графічного факультету показав, що в естетичному вихованні, формуванні моральних і професійних якостей майбутніх педагогів велике значення має мистецтво народних майстрів Прикарпаття. Нині на Івано-Франківщині понад п'ятдесят майстрів народної творчості. Їхня майстерність, творча фантазія, втілена в дивовижної краси килими, художні розписи, різьбу по дереву, інтарсію, інкрустацію, вишивку, стимулюють художнє і естетичне мислення учнів.

Характерним для народної творчості Гуцульщини є те, що в композиційному орнаментальному вирішенні виробів кожне село має свої особливості. З метою їх вивчення і аналізу під час підготовки до відкриття музею були створені студентські бригади. В час зимових і літніх канікул вони щорічно виїжджають у райони Івано-Франківської області, де найбільш поширені народні художні промисли. Наведемо, для прикладу, завдання членів творчих бригад.

Завдання перше: вивчити, описати і замалювати окремі зразки предметів традиційного селянського начиння (рахви, кухлі, граблі, коси, сільнички, тарілки, сідла тощо), прикрашені різьбою; дослідити творчість заслужених майстрів народної творчості України братів С. І. Корпанюка і Ю. І. Корпанюка з с. Яворова Косівського району.

Завдання друге: вивчити і описати кольорову орнаментику, інкрустацію бісером і цінними породами деревини; дослідити творчість Я. Тонюка, зокрема точіння, прикраси виробів дрібноузорчастими поясами орнаментики і кільцями-дармовисами; ознайомитися з творчістю М. Медвідчука, який займається декоративною і тематичною різьбою, оздобленням меблів, оформленням інтер'єрів громадських приміщень у селах Річці і Космачі Косівського району.

Завдання третє: ознайомитися з творчістю народних майстрів, зокрема традиціями дерев'яних будов, архітектурних споруд, що проявилися у будівництві туристської бази «Гуцульщина»; вивчити, описати і замалювати окремі фрагменти оформлення інтер'єрів, оздоблених технікою різьби ресторану «Беркут» у м. Яремчі та с. Яблуниці Надвірнянського району.

Такі експедиції, як засвідчила практика, сприяють розвитку композиційного мислення студентів, глибокому вивченню народних традицій художньої обробки дерева, ознайомлення з творчістю народних майстрів, розширює їх творче мислення, спонукає до пошуків нових орнаментальних форм тощо.

Студенти продовжують славні традиції старих майстрів і надають нових рис народному мистецтву в декоративному і композиційному вирішенні. Вони оволодівають процесом виготовлення художніх виробів від початку до кінця (ескіз на папері, дерев'яна заготовка-напівфабрикат, різьба, інтарсія, інкрустація, кінцева обробка). Створюючи ескіз майбутніх виробів, вони передбачають їх композицію в цілому, враховуючи матеріал (породу дерева) і спосіб його обробки, конструкцію, форму, декор, що повинен відповідати призначенню предмета. Це досягається в результаті набутого в творчих експедиціях досвіду.

Вироби студентів з декоративно-прикладного мистецтва, що експонуються в музеї, відзначаються високою майстерністю, пошуковістю, новизною. Так, у роботі студента Я. І. Федірка «Декоративна таріль» бачимо вміло підкреслену внутрішню ритміку оздоблення, збагачену декоративних змістом, що посилює її тематично-образне звучання. Необхідно відзначити також високу технічну майстерність цього автора в галузі художньої обробки дерева, його вміння використовувати пластичні й декоративні можливості матеріалу, що забезпечило художньо-естетичну виразність твору.

Студент п'ятого курсу І. Р. Шимко в роботі «Природні мотиви», виконаній в техніці художнього фарфору, цікаво розв'язує тему шляхом композиції, що складається з трьох декоративних тарілей, де колір і графіка вдало поєднані з макраме. Це відчутно збагатило ансамбль

твору і фарфорові тарілі виступають у ньому як вагома декоративна деталь.

Одним з найпоширеніших видів народного декоративно-прикладного мистецтва на Прикарпатті є вишивка. Прикраса вишивкою одягу — загальнослов'янська традиція. Гуцульська вишивка виділяється багатством та різноманітністю технічного виконання. Характерною особливістю гуцульської вишивки є кольоровий геометричний орнамент. Студент І. І. Остап'юк глибоко вивчив, замалював і виконав у натурі різноманітні композиції нині забутої народної вишивки. В музеї зберігаються виготовлені ним зразки вишивки: летючі, дубовий лист, павучові, перлові, косичкові, пушкаті, ружковаті, лумерові, вісімкові, безконечник, ластівочки, соснові, клинкові.

Студент п'ятого курсу Василь Гривінський, навчаючись на факультеті, став членом Спілки художників України.

Неодноразово брав участь в обласних і республіканських виставках як кераміст, зробив персональну виставку в Івано-Франківську. Для оформлення музею декоративно-прикладного мистецтва виконав дві керамічні тарілі й вазу. Ці роботи виготовлені на гончарному крузі й розписані з використанням традицій гуцульської кераміки.

Є в музеї і роботи студентки Марії Кравчук «Набір плетених виробів з соломи». Це ремесло за останні роки почало забуватися. Студентка перейняла його основи від старих майстрів, оволоділа досконало технікою заготовки соломи, а також плетіння різних форм косичок, жгутів. Її набір виробів з соломи — це різні за призначенням високохудожні декоративні твори. В них вдало віднайдена ота гармонія, якою позначені народні твори.

В експозиції музею є і декоративне панно в техніці вишивки «Пам'яті Т. Г. Шевченка», виготовлене студенткою Г. М. Віцькою. В побутовій народній вишивці на Прикарпатті часто зустрічається зображення Т. Г. Шевченка, де іконографія майже незмінна — він зображений у смушковій шапці й кожусі. Такої традиції дотримується і студентка. Панно складається з трьох частин: на центральній — портрет Т. Г. Шевченка, обабіч рушники. Портрет виконаний технікою «хрестик», кольори стримані — пастельного відтінку. Такої ж гами узори на бічних окремих тканинах. Рушники прикрашає геометричний орнамент у вигляді стрічок — широка нижню частину, вужча — верхню. Врівноважені величини кольорових площин, знайдено співвідношення малих і великих орнаментальних стрічок.

Цікаві роботи, виготовлені технікою яворівської різьби, студентів Я. Р. Юзишина і С. І. Тлустого (скриня, тарілка, шкатулка, писанки), виконані на професійному рівні. Їх декор гармонійно вписується у форми виробів.

Серед експонатів музею є «Декоративний світильник», виконаний студентом Р. В. Штим'яком. Завдяки вдалій композиційній побудові світильник достатньо декоративний, не губиться в інтер'єрі, а відіграє роль вагомої декоративної деталі. В роботі виявилася висока технічна майстерність автора в художній обробці дерева, вміння використовувати пластичні й декоративні властивості матеріалу.

У виробі студента Я. В. Свирида «Книга відгуків» (шкіра, різьба, гаряче тиснення) вдало знайдено співвідношення різьби, її дрібних геометричних мотивів, близьких до різьби по дереву. Добре підібрано кольори шкіри — гармонійно поєднуються коричневий та вохристий відтінки.

Великий інтерес у відвідувачів викликає робота випускника художньо-графічного факультету І. Ю. Яким'юка «Ткацький верстат». Він вибрав найбільш оптимальний варіант — міцність і простоту в користуванні та відповідність сучасним естетичним вимогам. Автор вдало поєднав у роботі столярні операції, токарний декор з елементами гуцульської народної різьби. Цей гармонійний, виконаний на високому професійному рівні твір декоративно-прикладного мистецтва вдало

поєднав утилітарність і декоративне оформлення, що надає роботі художньої цінності.

Великий інтерес у студентів викликають дипломні роботи випускників художньо-графічного факультету, які є в експозиції музею. Серед них тематична таріль з портретом Т. Г. Шевченка (дерево, різьба), автор якої член Спілки художників України випускник факультету Богдан Ходан, та декоративний рушник (полотно, вишивка, хрестом) І. В. Філатової. Набір для ниток пряжі (лозоплетіння) Н. П. Женіщук, декоративні пласти «Музи» (дерево, розпис) Г. В. Ласійчук, декоративний килим «Юність» (пряжа вовняна) М. М. Басараб, ювілейна книга-адрес (дерево, різьба) Ю. В. Юсипчука, декоративні світильники (дерево, різьба) І. В. Фокшея, декоративні керамічні пласти «Освіта» (кераміка) члена Спілки художників України Е. Д. Веляника, декоративні тарілі за народними мотивами Гуцульщини (кераміка, розпис) М. Б. Радиша, набір гуцульських металевих виробів (дерево, лиття, гравірування, інкрустація, метал, мосяжництво) Я. І. Шагана.

В експозиції музею представлені й такі традиційні види народного декоративно-прикладного мистецтва як килими, художнє ткацтво, ліжники, гобелени. Всі вироби зібрані в селах Косівського, Снятинського, Коломийського, Надвірнянського районів студентами — учасниками творчих експедицій. Широко представлений в музеї один з найбільш поширених видів народного мистецтва Гуцульщини — писанки. Експозиція розміщена за видами декоративно-прикладного мистецтва. Наприклад, в одній вітрині вироби з шкіри, в іншій — різьба по дереву, окремо — вишивка, кераміка, ткацтво, художня обробка металу, килимарство тощо.

З метою підвищення методичного рівня викладання декоративно-прикладного мистецтва, прищеплення студентам любові до народної творчості викладачі кафедри графіки і декоративно-прикладного мистецтва І. М. Саранчук, І. Р. Двілюк, Б. І. Тимків, Ю. В. Юсипчук окремі заняття проводять у музеї. Як показує практика, цікаво проходять заняття з таких тем: народне декоративне-прикладне мистецтво як невід'ємна складова частина культури, історія розвитку декоративно-прикладного мистецтва України та регіону, композиція в декоративно-прикладному мистецтві, види народного декоративно-прикладного мистецтва України, роль народного декоративно-прикладного мистецтва у формуванні особистості школяра, релігійні мотиви в декоративному мистецтві, домашні ремесла Прикарпаття, композиційні прийоми у вишивці та ткацтві, традиційні мотиви в художній обробці дерева та металу, художній текстиль західних областей України (килимарство, вишивка, народний костюм, ткацтво), специфіка роботи над творами художньої кераміки та художнього скла, художня обробка шкіри.

Значну роль музей відіграє в активізації науково-дослідної роботи і участі студентів у республіканських конкурсах, зокрема з дослідження народної творчості Прикарпаття, творчості окремих народних майстрів і народних художніх промислів Гуцульщини. При підготовці до конкурсу студент одержує певну інформацію про народну творчість Прикарпаття і навички наукового аналізу творів декоративно-прикладного мистецтва, оволодіває культурою наукового мислення, поглиблює свої знання в галузі народознавства. Окремі студенти підготували серію високохудожніх робіт з декоративно-прикладного мистецтва, що експонувалися на міжнародних виставках. Наприклад, вироби студента-випускника художньо-графічного факультету члена Спілки художників України Миколи Кіщука (різьба по дереву, інкрустація) експонувалися на Міжнародній виставці в Австрії в 1991 р. Групою студентів і викладачів художньо-графічного факультету підготовлено виставку виробів декоративно-прикладного мистецтва, що була представлена на Міжнародній конференції «Естетичне відношення до мистецтва і процес його формування», яка відбулася в травні 1991 р. в м. Херсоні. Там вони зайняли перше місце і нагороджені дипломом оргкомітету.

Велике значення відіграє музей в організації виховної роботи серед студентів у позанавчальний час. Значний позитивний результат мають такі заходи як зустрічі студентів із заслуженими майстрами народної творчості, засідання за «круглим столом» з питань естетичного виховання засобами декоративно-прикладного мистецтва, проведення персональних виставок студентів і викладачів факультету, творчих звітів народних майстрів членів Спілки художників України.

Практика показує, що музей відіграє велику роль у профорієнтаційній роботі. Радою систематично проводяться тематичні виставки декоративно-прикладного мистецтва в художніх і середніх школах області, середніх ПТУ художньо-промислового профілю міст Івано-Франківська, Коломиї, Яворівського СПТУ № 14 Львівської області та ін. Наприклад, персональна виставка (кераміка) студента третього курсу Олега Лабурака експонувалася в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини (березень 1991 р.) і пройшла з великим успіхом. До речі, його роботи побували і на Міжнародній виставці в Торонто, де одержали високу оцінку.

Музей проводить значну науково-методичну роботу. Члени Ради, екскурсоводи, актив готують студентів до роботи в школах по створенню художніх музеїв та народної творчості, аудиторій народознавства. Під час педагогічної практики в школах міста і області студенти допомагають вчителям і керівництву шкіл у розробці тематико-експозиційних планів музеїв, зборах необхідних виробів і матеріалів для експозиції. Рада за останній час передала ряд експонатів для створення музеїв у базовому СПТУ № 3, СШ № 5, експериментальній школі-лабораторії № 23 інституту, базовій Яворівській СШ Косівського району. Студентами підготовлено доповіді, сценарії, вечори з проблем народознавства.

Одне з головних завдань, що стоїть перед Радою, — систематичне поновлення фондів музею. Вони в основному зростають за рахунок дипломних робіт випускників. Поновлюється експозиція і завдяки кращим курсовим роботам студентів та їхнім персональним виставкам.

За час роботи музею його відвідали тисячі юнаків і дівчат — студенти, учні середніх шкіл і середніх спеціальних навчальних закладів, робітники, колгоспники і зарубіжні громадяни. У книзі відгуків, що також є музейним експонатом, залишили свої захоплені записи студенти, викладачі вузу, учні, делегації з різних країн, зокрема Румунії, США, Канади тощо. Сьогодні, у час національного відродження України, в період становлення української національної школи, музей декоративно-прикладного мистецтва Прикарпаття сприяє формуванню в студентів професійних інтересів, поглибленому вивченню народної творчості краю та морально-естетичному вихованню майбутніх вчителів образотворчого мистецтва, креслення і художньої праці, стимулює їх творчу активність.

Іван ФІЧОРА

Івано-Франківськ



Кобзар Г. Чуприна на могилі Тараса Шевченка в Каневі.

У понеділок, 10-го травня, культурна громада Канева попрощалась з людиною, без якої важко уявити Тарасову гору останніх двох десятиліть. Після хвороби, на 86-му році життя, в місті Марганці Дніпропетровської області помер кобзар Олексій Сергійович Чуприна.

Труна з тілом покійного для прощання була встановлена у вестибюлі музею Т. Шевченка. Близько 14-ї години священик Української Православної Церкви, прот. Юрій Бойко відслужив службу за упокій душі покійного. Похоронна процесія направилась брукованою дорогою з Тарасової гори до цвинтаря на Монастирку. Під горою слубжу відправив канівський протоієрей отець Георгій. З машини, застеленої килимами, труну з тілом О. Чуприни перенесли на нари, і на руках підняли на маківку гори, де, за переказами, поховані герої-козаки Іван Шах, Самійло Кішка, Іван Підкова.

Кобзареві Чуприні однаково близькими були і Канів, де могила Шевченка, і Львів, куди він «тікав» з Канева, аби почути чисте українське слово. Прощальні слова біля труни сказали земляк кобзаря Віталій Матвієвський, львів'яни Богдан Чепурко і поетеса Марія Чумарна. Директор музею-заповідника Т. Шевченка Ігор Ліховий згадав біографію Олексія Сергійовича: народився в с. Гарбузині біля Корсуня, в молоді роки потрапив до Києво-Печерської Лаври, в 30-і роки служив в армії — у військах НКВС, звідки був відчислений за «неправильне» розуміння причин голодомору на Україні, пройшов Велику Вітчизняну війну і закінчив її у Відні. В глухі часи «застою» лише для своїх виконував гімн «Ще не вмерла Україна» і діждав-таки незалежної України. Одна з пам'ятних і останніх подій в його житті — зустріч на могилі Великого Кобзаря з Патріярхом Української Автокефальної Православної церкви Мстиславом.

22 червня 1991 року 84-літній кобзар співав пісень іншому сивочолому старцеві, 94-літньому вигнанцеві з України Патріярхові Мстиславу.

В одній з хат на вулиці Монастирок відбувся поминальний обід.

(«Тижневик», № 13, травень 1993 р.)

ДОПОМОЖІТЬ «РОЗМОРОЗИТИ»
ДО ШАНУВАЛЬНИКІВ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Українська кобза-бандура і спів у її супроводі завжди були дієвим засобом піднесення національної самосвідомості. Впродовж віків кобзарі кликали народ до згуртування, єдності, прокладали стежку до серця кожного українця.

Задум оглянути нелегкий шлях, пройдений українським кобзарством, й видати книжку про визначних кобзарів, бандуристів і лірників належить письменникові Івану Немировичу. А з 1985 року ми почали працювати разом над цією темою. На жаль, спільна робота тривала недовго. Після невдалої операції на серці 10 травня 1986 року Іван Олексійович помер, але йдучи на операцію й ніби передчуваючи недобре, доручив авторові цих рядків утілити в життя його ідею.

З того часу минуло понад сім років. Навколо видання книжки згуртувався значний авторський колектив, найактивнішими серед якого стали знавець кобзарського мистецтва, львів'янин Богдан Жеплинський, письменник із Києва Микола Литвин, краєзнавець із Дніпропетровська Іван Шаповал. Книжка обсягом близько тридцяти друкованих аркушів була подана до тодішнього видавництва «Радянський письменник», доопрацьована відповідно до зауважень рецензентів, включена у видавничий план.

Зважаючи на специфіку видавництва, увага в книзі зосереджувалася на поетичних, історичних, інших аспектах вивчення кобзарства, хоч не оминався, наскільки це було можливим, музичний бік творчості його визначних представників. Уривки з творів М. Гоголя, Т. Шевченка, М. Куліша, висловлювання І. Франка, Лесі Українки, Д. Яворницького, О. Пчілки чергувалися з окремими нарисами визначних знавців кобзарського мистецтва Г. Хоткевича, І. Срезневського, Л. Жемчужникова, М. Лисенка, О. Сластіона, К. Ухач-Охоровича, Ф. Колесси, К. Квітки, А. Горняткевича, перемежовувалися віршами О. Афанасьєва-Чужбинського, А. Метлинського, М. Старицького, П. Грабовського, С. Воробкевича, О. Олеся, О. Добровольського, а також багатьох сучасних поетів. Книжка ілюстрована численними портретами кобзарів, картинами художників, містить додаток із 240 коротких біографічних довідок, складених Б. Жеплинським. Одне слово, це антологія кобзарського мистецтва, яка може дати читачеві уяву про оригінальну й самобутню галузь української культури. На жаль, паперова криза відсунула реалізацію так добре задуманих планів на невизначений час.

Нині визріла нова ідея — відродити розпочату 1971 року видавництвом «Музична Україна» серію «Українське кобзарське мистецтво». Після виходу двох книжок (про Євгена Адамцевича та Григорія Ільченка) серія по суті «заморожена». А, як відомо, в часи розбудови української державності кобзарству є що сказати і про історію українського народу в сприйнятті народних музикантів, і про його сучасне та майбутнє.

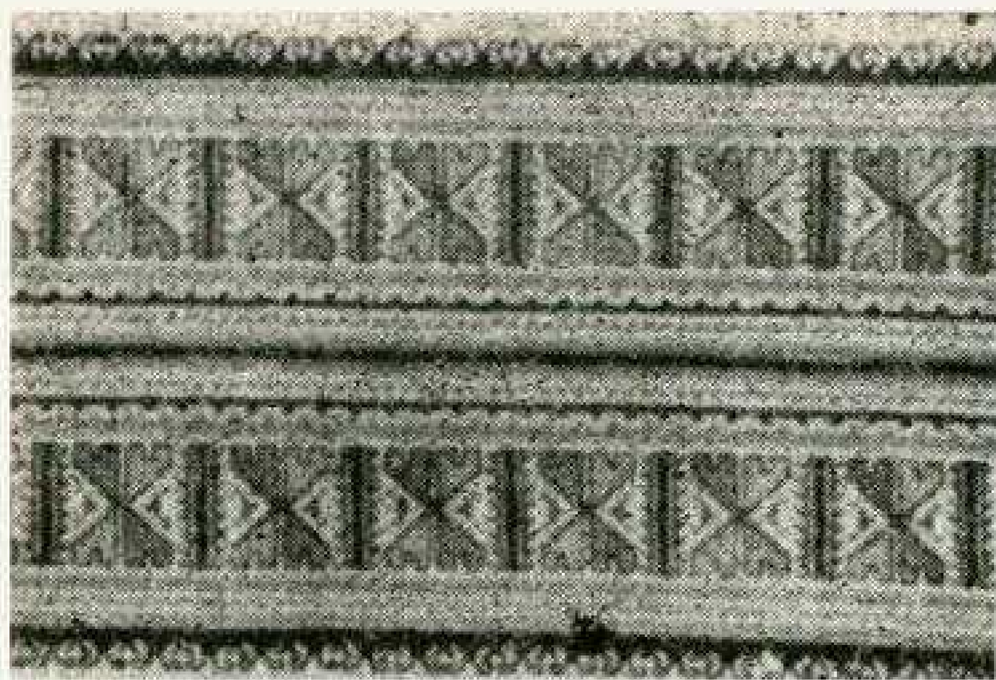
Директор видавництва «Музична Україна» підтримав ідею відновлення серії й видання першого десятка окремих нарисів про кобзарів Івана Кучугуру-Кучеренка, Василя Ємця, Зіновія Штокалка, Григорія Китастого, Юрія Сінгалевича, Василя Литвина, Павла Супруна, Галину Менкуш, Людмилу Посікіру, кубанських кобзарів.

Однак, як і книжка-антологія про народних співців, підготовлена колишнім «Радянським письменником», так і відновлення серії «Музичною Україною» вимагає додаткових коштів. Саме тому автор цих рядків звертається до всіх шанувальників кобзарства в Україні і в діаспорі допомогти в цій справі особистими грошовими внесками.

Олександр ПРАВДЮК,
доктор мистецтвознавства

Київ

Розрахунковий рахунок в-ва «Український письменник» № 509346 у Печерському відділенні УСБ м. Києва МФО № 322090 (Помітка: На видання книги «Українськькі кобзарі, бандуристи і лірники»).



ХРОНІКА

НА УРОЧИСТОСТЯХ З НАГОДИ ПЕРЕПОХОВАННЯ ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА

Василь Авраменко — визначний майстер хореографії, актор, режисер і громадський діяч є гордістю української культури. Її розвитку він віддав усі свої сили, перебуваючи довгі роки в Польщі, Чехословаччині, Німеччині, Канаді та США. Недостатні відомості на Україні про його життєвий та творчий шлях спричинили майже повне забуття митця на батьківщині, і тільки тепер він поволі входить у коло славетних імен.

У 1980 році В. Авраменко заповів поховати його прах в рідному селі на Україні, коли та стане незалежною самостійною державою. Заходами Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України та оргкомітету по вшануванню пам'яті В. Авраменка, прогресивної української громади в Америці, а найбільше відомого громадського діяча в діаспорі Маріана Коця (США) заповіт було виконано. 4 травня 1993 року відбулося перепоховання праху Василя Авраменка в селищі Стеблеві Корсунь-Шевченківського району. Митрополит Черкаський і Канівський Софроній та священик Микола Прикотенко в церкві Стеблева відслужили панахиду і величезна процесія вирушила до старого кладовища. На траурному мітингу виступили представник Президента України в Черкаській області К. Ястреб, директор Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України, член-кореспондент АН України О. Костюк, представник Президента в Корсунь-Шевченківському районі М. Березовий, владика Софроній та інші.

У могилу опускається прах Василя Авраменка. На мармуровій плиті напис «Василь Авраменко. 1895—1981. Хореограф». Покладаються численні квіти і вінки, оркестр виконує національний гімн «Ще не вмерла Україна» і над могилою схиляється державний прапор — остання шана синові України.

5 травня в Корсунь-Шевченківську відбулася присвячена пам'яті митця Міжнародна науково-практична конференція «Василь Авраменко і українська культура». Відкрив її член-кореспондент АН України О. Костюк. З доповіддю «Василь Авраменко — видатний діяч української культури» виступив заступник представника Президента України по Черкаській області О. Дубовий. В роботі конференції взяли участь вчені України і діаспори, громадські діячі, мистецтвознавці, земляки митця. Привернули увагу виступи заступника Голови Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України В. Врублевської, начальника управління культури Черкаської області В. Собченка «Черкащина на шляху національно-культурного відродження», директора літературно-меморіального музею І. Нечуя-Левицького в Стеблеві С. Хавруся «Проблеми культури селища Стеблева». З доповіддю «Проблеми сучасного народознавства» виступив краєзнавець М. Корнієнко (Черкаси). Особливу увагу присутніх привернули доповіді, присвячені багатоманітній мистецькій діяльності В. Авраменка. Серед них треба відзначити наукові доповіді Ю. Станішевського «Творчість В. Авраменка і українська хореографічна культура», Я. Верховинця «Василь Верховинець — видатний український хореограф», Н. Зубаревої «Василь Авраменко і Василь Верховинець», Л. Барабана «Діяльність В. Авраменка в театрі Миколи Садовського», Р. Пилипчука «Василь Авраменко в Галичині і на Волині (20-і роки XX ст.)», Ф. Погребенника «Іре-

ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія, 1993, № 5—6.

на Книш та Іван Пігуляк — дослідники життя і творчості В. Авраменка», С. Тримбача «Парадигматика фільмів В. Авраменка», Р. Бучка «Кінематограф Василя Авраменка». Маріан Коць (США) виступив на конференції з усним есе «Мої зустрічі з Василем Авраменком». На конференції О. Поспеловим було також зачитано доповідь М. Мушинки «Володимир Лібовицький — учень Василя Авраменка» (Пряшів).

На конференції детально висвітлювалися сторінки творчого і життєвого шляху Василя Авраменка. Розпочався він з містечка Стеблева на Правобережній Україні. Тут він народився 22 березня 1895 року, в цих місцях минуло його дитинство. Слідом за старшими братами юнак виїхав на Зелений Клин (Далекий Схід). У Владивостоці навчається грамоти, а одного вечора побачив у народному театрі «Наталку Полтавку» І. Котляревського, і з того часу пробудилася в його душі любов до рідного краю. В. Авраменко поступово, але сумлінно оволодіває науками, успішно закінчує трирічні вчительські курси, а в бурхливий 1914 рік потрапляє у військову школу, з якої вийшов підпрапорщиком. Далі розпочинаються його воєнні марші: передова першої світової війни, поранення, госпіталь. І в такому круговороті подій ще більше зринають патріотичні почуття до національного мистецтва. Та найбільш вагомитою для всього подальшого життя була зустріч з Симоном Петлюрою у Мінську навесні 1917 року. З розмови вояк зрозумів, що твориться нова самостійна Україна і, як справедливо зазначала Ірена Книш у книзі «Жива душа народу» (Вінніпег, 1966), серцем відчув «що давня й велика держава Україна має тепер відродитися — без царя й москаля, а він самий — українець із роду й до віку — має для Неї жити й трудитися».

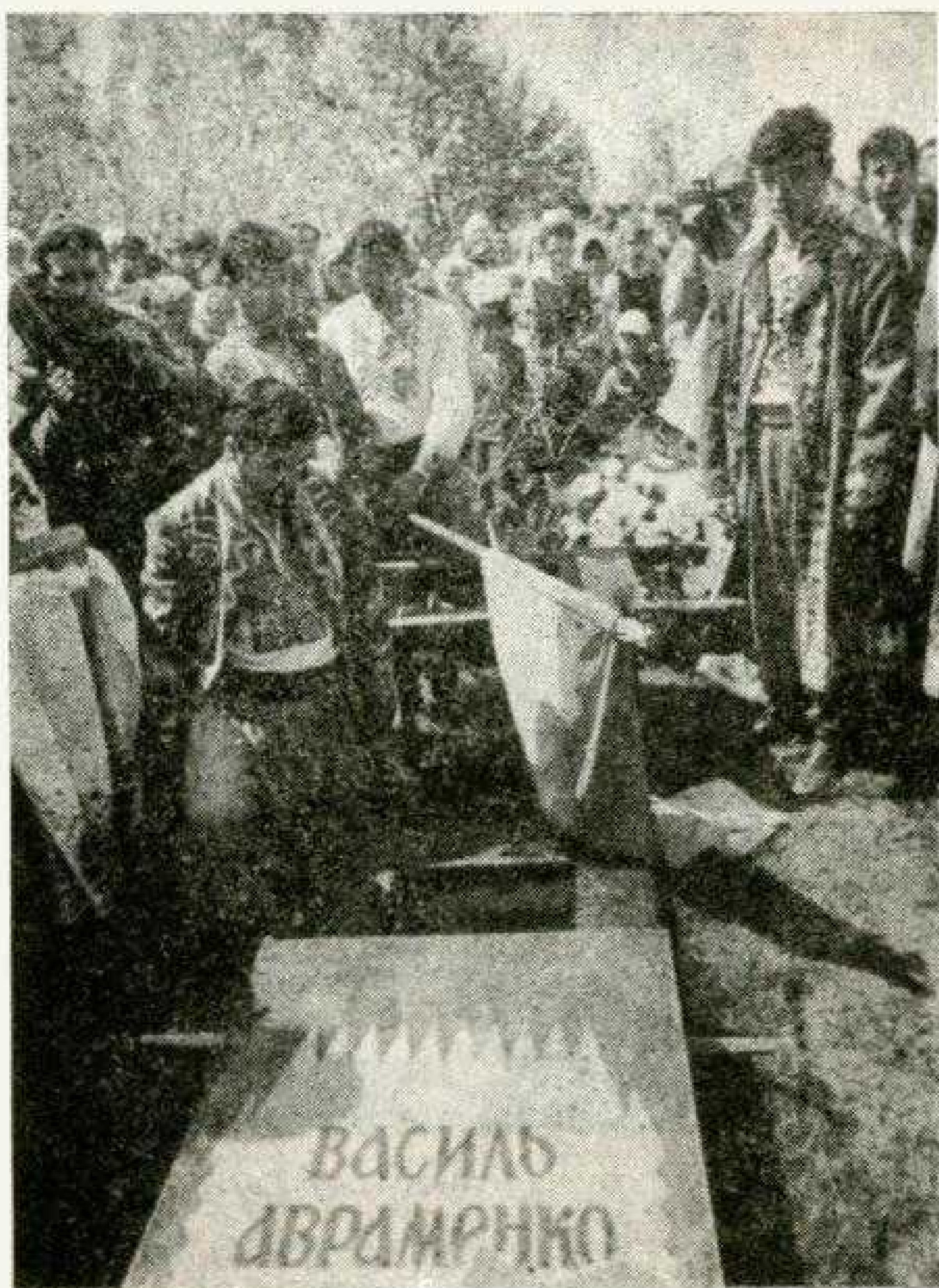
Не вагаючись, В. Авраменко вирушає з Білорусії до Києва, бере участь у військовому з'їзді, маніфестації на Софійській площі. Особливо схвилювали його виступи професіонального театру Миколи Садовського і він відчув у душі невгамовний потяг до артистичної діяльності. «Ідіть до драматичної школи; ви як артист зробите більше, ніж як військовик. Наш національний театр виховує завзятців, яких Україні найбільше потрібно», — сказав йому Симон Петлюра, коли воїн з'явився у Київський штаб отамана, аби отримати військове призначення. Відтоді простелилася нова дорога В. Авраменка — у 1917 році він вступає до музично-драматичної школи ім. Миколи Лисенка, а у 1918 році — переходить на другий курс новоствореного музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка. Тут він слухав лекції першого дослідника українського танцю, прекрасного педагога Василя Верховинця і це визначило подальший життєвий шлях В. Авраменка. Згодом зараховується до творчого складу театру Миколи Садовського у Києві.



Авраменко Василь. Фото. 1919.

Особливо цінними стали відомості про зарубіжне життя В. Авраменка. У 20-х рр. він перебуває у лавах бійців УНР, що були інтерновані в польському таборі міста Каліша і там в Третій Залізній Дивізії Української армії в лютому 1921 року вперше організовує «Школу українського національного танцю». Під його керівництвом простий сільський танець розцвів чудодійним сяйвом. Виступи супроводжувалися бурхливими оваціями. На одному з концертів побував Юзеф Пілсудський, в липні танцювальне розмаїття ансамблю В. Авраменка переглянув Симон Петлюра з усіма провідниками Української Армії. Звідси й розпочався подальший тріумф митця.

В. Авраменко блискуче демонструє красу українського танцю у Кракові, Варшаві. Влітку 1922 року він відвідує Львів, закладає фундамент танцювальної школи у цьому старовинному українському місті. Переїхавши згодом до Чехословаччини, засновує при Українській Господарській Академії (Прага) школу танцю, співпрацює над створенням сюжетних танців з українською письменницею Оленою Телігою, далі їде до Німеччини, а в 1926 році вирушає



На могилі В. Авраменка в Стеблеві. Фото. 1993.

до Канади. Проводжали його в день від'їзду за океан відомі українські діячі — Євген Чикаленко, Микола Садовський, Модест Левицький, Михайло Обідний, Валерія О'Коннор-Вілінська, Дмитро Антонович, Олена Теліга.

Перший виступ В. Авраменка на канадській землі відбувся у Вінніпезі 21 листопада 1926 року, коли він виголосив у товаристві ім. Т. Шевченка двогодинну промову, де зазвучав біль за нужденний український народ, уярмлений, поставлений на коліна, за культуру, яка має давні традиції, але залишається під гнітом. Промова вийшла й окремим виданням.

Василь Авраменко все своє свідоме життя боровся за вільну, незалежну Україну. 1927 року він проголосив: «Ми маємо працювати для України не лише тоді, коли нас будуть вітати і вийдуть до нас густою юрбою, але ми маємо працювати для України і тоді, коли не схочуть до нас прийти і не схочуть із нами звитатися, а навіть камінням кинуть».

У Канаді танцювальний ансамбль під керівництвом В. Авраменка до 1928 року об'їздив усі великі та малі міста, найбільший успіх випав у Торонто, Саскатуні, Едмонтоні, Оттаві, Порт Артурі, Мелвілі.

З 25 травня 1928 року почався справжній переможний похід українського танцю в США і через три роки увінчався виступом на сцені Метрополітен Опера в Нью-Йорку. Провідна газета «Нью-Йорк Івнінг Пост» визнала, що В. Авраменко «без сумніву, людина виняткової особистості, високих талантів — можливо й геніїв». Потім була Мексіка. Та всі сили він віддавав слухачам «Школи українського національного танцю», яка почала функціонувати під його керівництвом на американському континенті на 2-ій вулиці 35 Іст в Нью-Йорку. Понад сотню українських танцюристів вивів В. Авраменко і на світовій виставці у Чікаго (1933), зачарував ними Білий Дім у Вашінгтоні влітку 1935 року. На жаль, з різних причин В. Авраменко в 30-х роках відходить від хореографії, займається кіномистецтвом. У 1947 році на своєму рахунку мав уже кільканадцять фільмів, які успішно завойовували екран і не поступалися тогочасним американським фільмам, видав альбом «Українські національні танці» (Вінніпег, 1947), розробив сценарну композицію «Гетьман Мазепа», яка залишилася нереалізованою, виступав з статтями на сторінках періодичних видань Канади і США.

Учасники конференції аналізували творчий доробок В. Авраменка, наводили численні відгуки про його творчість відомих українських і зарубіжних діячів літератури, мистецтва, культури. Маріан Коць (США) передав для України великий архів Василя Авраменка з цільовим призначенням для відділу рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України. Частину джерельних матеріалів буде зосереджено в Стеблеві. Національна комісія разом з Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України планують створити тут меморіальну кімнату видатного митця — хореографа, актора і кінорежисера.

Учасники Міжнародної науково-практичної конференції відвідали музей Івана Нечуя-Левицького в Стеблеві, краєзнавчий музей у Корсунь-Шевченківському та музей Корсунь-Шевченківської битви у другій світовій війні, картинну галерею. Перед учасниками конференції виступили художні колективи Корсунь-Шевченківщини і учні та викладачі Корсунь-Шевченківської школи мистецтв. Для присутніх була організована і перша на Україні виставка, присвячена художній та громадській діяльності В. Авраменка. На ній демонструвалися афіші концертних виступів численних ансамблів під керівництвом В. Авраменка, копії

його статей, виступів, рецензій зарубіжних і українських газет діаспори, фотоматеріали, архівні документи тощо.

В. Авраменко у 1947 році мріяв, що настане час, коли українська культура здобуде всесвітнє визнання від Голівуду до Нью-Йорка, Вашінгтона, Оттави, Єрусалима, Лондона, Парижу. В золотий фонд духовності ввійшли його хореографічні розробки «Козачок подільський», «Гопак колом», «Гречаники», «Коломийка сіяна», «Великодня гаївка», «Катерина херсонська», «Метелиця вюча», «Гопак парубоцький», «Танок Гонти», «Журавель весільний», «Чумак», «Запорозький герць», «Аркан коломийський», «Чумачок», «Гонивітер-коломийка», «Танок Довбуша», «Козак сольний», «Вільний гуцул». Прекрасні у своєму єстві і балетні вистави «За Україну» (на слова М. Вороного), «Чумаки», «Січ отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Великдень в Україні», «Русалки». Створювалися вони в несприятливих еміграційних умовах, але полонили своїх і чужих, бо в них віддзеркалюється жива народна душа, любов до народу, віра в остаточну перемогу українців над соціальним і національним лихоліттям.

Найближчим часом до Києва має прибути великий архів митця. Він відкриє перед дослідниками і громадськістю багато невідомого й забутого. Василь Авраменко постане перед нами у всій повноті життя та величезної творчої діяльності на ниві української танцювальної культури.

Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей при Кабінеті Міністрів України, дирекція Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського АН України, управління культури Черкаської області планують створити в селищі Стеблеві меморіальну кімнату Василя Авраменка. Обласною державною адміністрацією вивчається питання про проведення на батьківщині В. Авраменка Всеукраїнського свята національного народного танцю.

Велику увагу урочистостям по вшануванню пам'яті Василя Авраменка приділив Кабінет Міністрів України. Віце-прем'єр-міністр України М. Жулинський надіслав землякам В. Авраменка, учасникам наукової конференції на його честь, а також шанувальникам української культури в США Іванні та Маріану Коцям вітання.

Леонід БАРАБАН

Київ

КОНФЕРЕНЦІЯ НАРОДОЗНАВЦІВ У ЗАПОРІЖЖІ

В Запоріжжі відбувалася Всеукраїнська наукова ювілейна конференція «Етнографічні дослідження Південної України», присвячена 145-річчю від дня народження українського етнографа, фольклориста та педагога Запоріжжя Я. П. Новицького (1847—1925) та 130-річчю переселення болгар із Бессарабії в Приазов'я. Організаторами конференції стали Запорізький обласний музей народної творчості та етнографії, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України.

Учасників конференції привітав начальник управління культури Запорізької обласної державної адміністрації Віктор Іванович Чугуєнко, а відкрив пленарне засідання доповіддю про Я. П. Новицького правнук видатного етнографа, доцент Запорізького держуніверситету Аркадій Степанович Бровко.

Привернула до себе увагу доповідь про болгарську діаспору старшого наукового співробітника Інституту етнології та антропології ім. М. М. Миклухо-Маклая Російської АН Людмили Маркової. Детально проаналізував у своїй доповіді національний склад населення Південної України старший н. с. Інституту історії України АН України Павло Усенко.

На секційних засіданнях було заслухано 25 доповідей та повідомлень. Велику увагу привернула доповідь головного охоронця історико-культурного Заповідника на о. Хортиця Л. Ф. Брацило, яка підняла питання про предмети побуту козацької доби як одне із джерел реконструкції соціально-побутового середовища Запорізької Січі. Про важливість джерелознавчої бази в питанні заселення Південної України наголошував у своїй доповіді н. с. держархіву Дніпропетровської обл. Д. Ю. Мешков. Цікавими і змістовими були доповіді молодих науковців О. Ковтун з Бердянського педінституту про відомого етнографа В. Г. Кравченка («Оповідання В. Кравченка «Над морем» як джерело етнографічного дослідження Бердянщини у XIX — поч. XX ст.») та наукового співробітника Запо-

різької обл. музею народної творчості та етнографії І. Котелевець про деякі невідомі широкому загалу фрагменти з життя та етнографічної діяльності Я. П. Новицького.

Про етнографічні дослідження Нікопольщини зробив повідомлення н. с. Нікопольського краєзнавчого музею М. М. Жуковський, а його колега зав. відділом історії дорадянського періоду Дніпропетровського історичного музею ім. Д. І. Яворницького В. М. Філоненко розповіла про народні звичаї та свята на Катеринославщині в XIX—XX ст.

З цікавістю учасники конференції прослухали доповіді про заселення Вільнянського та Куйбишевського районів Запорізької області. Продовжив їх молодий науковець з Одеси А. Черкаський, що зробив доповідь про національно-культурне будівництво на Україні в 20-і роки XX ст.

Розвідку-екскурс у минуле та сьогодення запорізької етнографії зробив директор Запорізького обласного музею народної творчості та етнографії К. Д. Бакуров, а заступник директора з наукової роботи цього музею Т. П. Лазарева зробила свою доповідь учасникам конференції прямо на виставці музею про експедиційні надбання польового сезону 1992 року.

Її ж колега з Львівського музею-скансену А. Г. Данилюк у своєму повідомленні зробив акцент на збільшенні музеїв просто неба в Україні та на реконструкції пам'яток архітектури. Про ці ж проблеми, тільки вже пов'язані із реконструкцією внутрішнього житла запорозьких козаків зробила наголос у своєму повідомленні науковий співробітник історико-культурного заповідника на острові Хортиця Н. Сараєва.

Етнографічні особливості українців Запорожжя у XVIII — 1-й пол. XIX ст. розкрила у своїй доповіді старший науковий співробітник Запорізького обласного краєзнавчого музею О. В. Чайка, тему якої продовжив, але вже по єврейському населенню краю, запорізький поет, директор музею історії ВО «АвтоЗАЗ» М. П. Шевельов.

Про стародавнє населення Півдня України та його особливості зробив повідомлення студент університету «Києво-Могилянська Академія» Ю. Завгородній, а науковий співробітник Херсонського краєзнавчого музею Н. Година розкрила присутнім, як іде у музеї така важлива справа, як каталогізація етнографічних колекцій.

Ціла низка повідомлень та доповідей стосувалася Полтавщини, звідки були родом предки нинішнього південноукраїнського населення. Так, завідуюча відділом етнографії Полтавського краєзнавчого музею Г. І. Галян розповіла присутнім про пам'ятки дерев'яної архітектури, збудовані на кошти П. Калнишевського. Її колега з Миргорода О. Гринь зробив цікаву і змістовну доповідь про кобзарство на Миргородщині, а директор Запорізького краєзнавчого музею Г. І. Шаповалов — свою розвідку про вироблення човнів на ріках Ворсклі та Орелі.

Всі учасники конференції відвідали острів Хортицю з музеєм запорозького козацтва на ній, а у своїх рекомендаціях зробили наголос на подальшому розвитку етнографічних досліджень, введенню курсу етнографії України у навчальних закладах всіх типів, продовженню роботи з колекціонерами як у самій Україні, так і за її межами, а Запоріжжя запросило до себе на другу подібну конференцію восени 1994-го року.

Костянтин БАКУРОВ

Запоріжжя

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ ЗА 1993 рік

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

60-річчя ГОЛОДОМОРУ В УКРАЇНІ

ПАМ'ЯТІ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

УКРАЇНСЬКЕ ЗАРУБІЖЖЯ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ХРОНІКА

З НАШОЇ ПОШТИ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. С. К. Зайцевський. Сонячні дарунки Україні. Полотно. Олія. Київ, 1987; І. П. Грищук. Чарівний птах. Гуаш. Вінниця. 1991.

У РУБРИКАХ: Михайло ПОКИДАНЕЦЬ. Фрагменти вишивки.

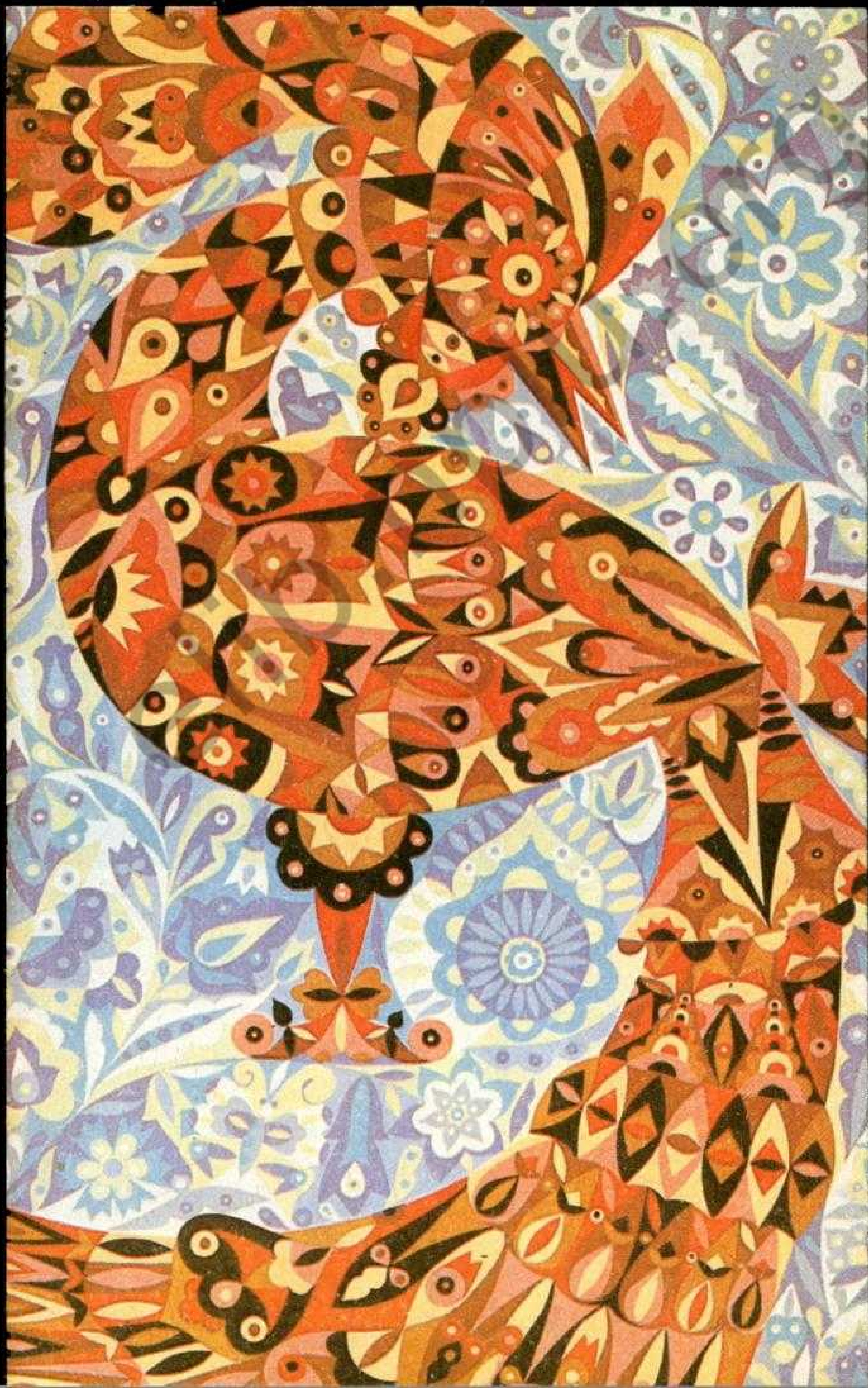


Народний умілець
Михайло Покиданець.
Фото, 1992.

15 крб.

Індекс 74328

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ



30—6936. Нар. творчість та етнографія. 1993, № 5—6. 1—96.